

---

This is the **published version** of the bachelor thesis:

Labaila Español, Miguel Ángel; Serés, Guillermo, dir. La Fábula de la Fénix de Juan de Tassis. Fuentes, estructura y sentido. 2016. 42 pag. (836 Grau en Estudis d'Anglès i Espanyol)

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/166554>

under the terms of the  license



---

# *LA FÁBULA DE LA FÉNIX*

---

De Juan de Tassis: fuentes, estructura y sentido



TUTOR: GUILLERMO SERÉS  
MIGUEL ÁNGEL LABAILA ESPAÑOL  
4º de Estudios de inglés y español

## Contenido

|   |           |
|---|-----------|
| <b>PROPÓSITOS .....</b>   | <b>2</b>  |
| <b>MITOLOGÍA, MITOGRAFÍA, TRADICIÓN HERMENÉUTICA Y<br/>ESCOLÁSTICA: UNA INTRODUCCIÓN A LA FÁBULA AURISECULAR .....</b>  | <b>2</b>  |
| <b>LA FUENTE DE LA FÁBULA.....</b>  | <b>6</b>  |
| <b>ESTILO Y ESTRUCTURA DE LA <i>FÁBULA</i>: LA CONFIGURACIÓN MÍSTICO-<br/>COSMOGÓNICA DE LA SILVA EN EL MARCO DE LA FÁBULA MITOLÓGICA<br/>O EL EPILIO NEOALEJANDRINO-NEOTÉRICO.....</b> | <b>12</b> |
| <b>LAS POSIBILIDADES SIGNIFICATIVAS DE <i>LA FÉNIX</i>.....</b>   | <b>19</b> |
| <b>CONCLUSIONES.....</b>  | <b>25</b> |
| <b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>  | <b>27</b> |
| <b>APÉNDICES.....</b>   | <b>29</b> |

## PROPÓSITOS

El propósito de este trabajo es analizar en cuanto a fuentes, sentido y estructura la *Fábula de la Fénix*, de Juan de Tassis, Conde de Villamediana. Dentro del marco de la fábula mitológica barroca, la producción poética de Villamediana, lamentable aunque inevitablemente eclipsada por las grandes figuras de la literatura aurisecular, dista mucho de ser un ejemplo de pésima calidad literaria, poco merecedora de la atención de la crítica. Las composiciones poéticas del Conde, miscelánea de peripecia biográfica poetizada, constante labor erudita y cuidado estilismo, son el reflejo del bagaje literario de un autor que compone de una manera prácticamente mecánica. No por ello empero carece su obra de la subjetividad inherente en el género de la lírica; más bien, la máxima riqueza expresiva de su poesía se encuentra en el proceso de ficcionalización de esa subjetividad individual.

No se infiera de lo anterior que a lo largo de este que pretende ser exhaustivo análisis se seguirá el típico procedimiento del establecimiento de correspondencias entre vida y obra, biografía y texto. Más bien, lo que se pretende en cuanto a fuentes no es otra cosa que delimitar los referentes mitológicos en que se basó el Conde para escribir *La Fénix*; en cuanto a estructura se intentará dar razón estilística y formal del texto; y, como meta final, la principal ocupación será acotar la significación del texto según los referentes en que se apoya, entendidos en el contexto en que el texto se escribió.

## MITOLOGÍA, MITOGRAFÍA, TRADICIÓN HERMENÉUTICA Y ESCOLÁSTICA: UNA INTRODUCCIÓN A LA FÁBULA AURISECULAR

Los estudios que se han dedicado a la obra del Conde de Villamediana han abundado en el biografismo. Las peripecias vitales del Conde contribuyen a esta fijación de la crítica por la búsqueda de correspondencias entre vida y obra, ya que, cuando se ojea cualquier estudio biográfico que trate sobre su figura en el contexto áureo, solo cabe la estupefacción, si bien no el horror o la risa sarcástica ante un sentido de consecuencia ineludible.<sup>1</sup> Ahora bien, continuar por los páramos del biografismo nos impide ver con claridad la densidad de una obra poética que es tanto mejor comprendida cuanto más se

---

<sup>1</sup> A este propósito, cualquier prólogo introductorio a una edición de la poesía de Villamediana resalta la ajetreada y polémica vida del conde. Rozas, por ejemplo, ha hecho de ello un núcleo central para comprender la poesía del Conde. Tanto Rozas como Ruiz Casanova prestan mucha atención a la llamada “leyenda” del Conde de Villamediana, que se asentaría sobre rumores populares bastante probables entre los que destacarían los amoríos con la Reina y una acusación de homosexualidad, por no mencionar la crudeza de sus sátiras políticas y censuras morales, hechos todos, a medio camino entre habladuría y verdad probada, que podrían perfectamente explicar el porqué de sus destierros o de la trágica circunstancia de su muerte con “terrible arma de filo” en las calles de Madrid.

adentra uno en el contexto literario, máxime cuando se habla de una fábula mitológica. Por otro lado, si adentrarse en el mundo de la poesía barroca ya supone una exigencia considerable por parte de un lector, más ingentes son aún las exigencias que una fábula mitológica pide, ya que ésta se ampara bajo referentes que resultan oscuros debido a la poca vigencia de que goza hoy en día el estudio de la mitología, por no mencionar la distancia expresiva de los cinco siglos que nos separan ni el prestigio de la llamada “oscuridad”, que gozó en ese momento de un importante reconocimiento. Para acercarse al mundo de la fábula mitológica aurisecular, y a la psique de una época pasada, a su vez, es preciso remontarse a una mentalidad imposible de comprender sin el conocimiento del uso propedéutico de la mitología.

Este conocimiento es una doctrina exegética, de interpretación, que aseguró, en parte, la supervivencia de los dioses de la antigüedad, a lo largo de los siglos que separan la antigüedad clásica del renacimiento. Más que un conocimiento, se trata de una forma de razonar, de dar sentido a lo que rodea al ser de la época. A propósito de esto, obsérvese el texto siguiente:

—Ahora no me espanto —ponderó Crítilo— de lo que dixo aquel otro filósofo: que había nacido para ver el sol. Dixo bien, aunque le entendieron mal y hizieron burla de sus veras. Quiso decir este sabio que en ese sol material contemplaba él aquel divino, realçadamente filosofando que si la sombra es tan esclarecida, ¡cuál será la verdadera luz de aquella infinita increada belleza!<sup>2</sup>

Estamos ante un recorte del *Criticón*, de Baltasar Gracián. Crítilo, el personaje que hace las veces de mentor de Andrenio, al que dirige estas palabras, explica lo que quiso decir un filósofo de la antigüedad —Anaxágoras, según una nota al pie en la misma página—. En otras palabras, estamos viendo cómo en una obra escrita por un doctor en Teología, publicada en 1651 —más de 30 años separan la composición de Villamediana de la de Gracián—, se da sentido a una cita de un antiguo, de un gentil. Obviamente no estamos hablando de un sentido mitológico, más bien aquí se establecería una correspondencia platonizante y agustiniana en torno a la consideración del Dios cristiano como supremo hacedor, artífice de toda la belleza natural del mundo, un ser que accede a la contemplación y a la posterior racionalización del mundo. En el fondo, el procedimiento que se emplea para la asimilación de la mitología es exactamente el mismo, el mismo que ayudó a la pervivencia de los dioses de la gentilidad. Según una de las principales tesis de Seznec: “los dioses sobrevivieron, durante la Edad Media, en

---

<sup>2</sup> GRACIÁN, Baltasar: 2015. p 79.

sistemas de ideas ya constituidos al final del mundo pagano. Se trata de diversas interpretaciones propuestas por los propios antiguos para explicar el origen y la naturaleza de sus divinidades”<sup>3</sup>, los dioses mitológicos surgen de la necesidad de una explicación del principio. Esta tesis, a su vez, sintetiza, en la escasa medida que solo puede completar un conocimiento más extenso de la obra de Seznec, la impresión general que da el trabajo del mitólogo francés, de sustantivo interés para esta explicación de la tradición hermenéutica: ni la Edad Media fue un periodo tan oscuro como se ha ido transmitiendo, ni el Renacimiento fue un periodo de resurrección y de recuperación tan drástico; más bien, los dioses de los gentiles pervivieron gracias a la labor de eruditos y artistas.

Una de las circunstancias que habría que destacar en este breve repaso de hermenéutica medieval es un hecho en el que también entra J. Seznec, no en vano dedica la primera parte del estudio sobre la transmisión de los dioses y cultos paganos a unas corrientes interpretativas<sup>4</sup> del mito que surgen del eterno conflicto dialéctico entre los procesos racionalizadores y los procesos irracionales. Estas perspectivas sobre el mito, contrastadas de una forma tan elegantemente dispuesta como se muestran en el famoso tratado de la última etapa del grandísimo abogado y, en última instancia, filósofo latino, Cicerón, *De natura deorum* se van a ver reflejadas estas tres posturas principales, a saber: el evemerismo, la corriente física y la corriente moral. Ello implica la necesidad de la racionalización en torno a las cuestiones de mitología, lo que demuestra la hipótesis anterior de Seznec: la Edad Media como revisión y continuación, nunca como abandono y olvido, de los preceptos filosóficos en cuanto a mitología que ya se podían bosquejar en los albores de la antigüedad grecolatina.

Podemos ahora dar razón de una obra como la *Genealogia deorum gentilium*, de Boccaccio. Hecha por petición de Ugo IV de Lusignano, deudora de la tradición medieval ejemplarizante y moralizante, así como de la voluntad enciclopédica propia también del

---

<sup>3</sup> SEZNEC, Jean: 1966/85. p. 12

<sup>4</sup> Estamos aquí aludiendo a la corriente historicista (pp. 19-40) deudora de la doctrina de Evémero, posteriormente conocida como evemerismo, que en términos llanos viene a decir que los dioses serían personajes históricos cuyas hazañas se han magnificado a través de la difusión popular (mírese el texto número 1 del apéndice); a la corriente física (pp. 41-76), que relaciona a los dioses con las fuerzas naturales y la astrología, de ahí que surjan las grandes interpretaciones en torno a la cuestión de si un factor externo que puede ser controlable en cierta medida puede tener impacto sobre el propio cuerpo, es decir, anatomía y astronomía iban unidas de la mano en ciertos aspectos de la lógica medieval (textos nº 2, 3 y 4 del apéndice); la corriente moral (pp. 77-104), tal vez la que más nos interesa y en la que más adelante entraremos. Esta corriente no podía tener otro origen que el de una filosofía tan conciliadora como es el estoicismo; y, finalmente, la tradición enciclopédica (pp. 105-124), relacionada con la obsesión de la *scientia universalis*, si se quiere, una renovación del pitagorismo (texto número 5 del apéndice)

medieval, coincidiendo, además, con una más que posible crisis espiritual del autor<sup>5</sup>, la *genealogia deorum* representa una recopilación de textos mitográficos redactados bajo el literario estilo de Boccaccio, un bosquejo en pro de una conciliación entre cristiandad y paganismo, marcada por la imperiosa necesidad de resaltar al Dios cristiano sobre el resto de falsos dioses, cuyas historias son “ficciones de los antiguos”<sup>6</sup>. No solo en una de las primeras líneas del proemio de la *GDG*, sino en gran cantidad de fragmentos se encuentran constantes referencias a la supuesta falsedad de las fábulas, cosa que no hace más que confirmar la crisis espiritual de Boccaccio a la vez que denostar un aspecto más profundo, que casi roza lo despectivo, de la concepción general –y necesaria, debemos deducir, por lo tanto– de que solo existe un Dios verdadero y que lo demás son meras historias ficcionales que, evidentemente, tendrían que albergar algún contenido o alguna enseñanza.<sup>7</sup> No es nada sorprendente que se asocie el carácter ficcional de este tipo de narraciones con la “falsedad” y en esta línea se expresa otro de los mitógrafos más importantes ya para el renacimiento. Se trata de Natale Conti, un autor prácticamente desconocido, que se encarga de justificar la necesidad de un Dios único recurriendo a una argumentación perfectamente lógica y repetitiva, aunque ingenua en su procedimiento.<sup>8</sup>

Ahora bien, el propósito de aludir a estas grandes obras de la mitografía<sup>9</sup> no es otro que el de ponerlas en relación con el contexto hispánico, puesto que, después de prácticamente un siglo de filología, ya ha sido más que probada la dependencia que España tenía de Italia en cuestiones literarias y culturales, en general, y lo que vamos a exponer no hace más que confirmarlo. Desde este punto de vista, es especialmente reveladora la actitud del Pérez de Moya, deudor, como se ha visto en el octavo texto del apéndice, tanto de la *GDG* como de la *Mythologia*, obras que sentaron un precedente importante en la tradición mitográfico-ejemplarizante:

Porque lo que de los dioses de la gentilidad se dice fue todo ficción fabulosa de los antiguos, tomaremos principio declarando qué cosa es fábula y por qué se inventó este lenguaje. Fábula dicen a un habla fingida con que se representa una imagen de alguna cosa. Dícese, según Hermógenes, de *for faris*, verbo latino, que quiere decir hablar, porque toda la fábula se funda en un razonamiento de cosas fingidas y aparentes, inventadas por los poetas y sabios, para que debajo de una honesta recreación de apacibles

---

<sup>5</sup> BOCCACCIO, Giovanni: 1983. El fragmento se encuentra en el prólogo, p. XXXII

<sup>6</sup> Ibidem, p. 1.

<sup>7</sup> A tenor de esto, mírese el texto nº6 del apéndice.

<sup>8</sup> Mírese el texto nº 7 del dossier para encontrar un ejemplo muy revelador.

<sup>9</sup> Para revisar lo expuesto en tanto que influencias de unas obras con otras en el plano de lo mitográfico, con las variaciones y detalles pertinentes que se amoldan a cada una de las obras, mírese el texto nº 8 del apéndice.

cuentos, dichos con alguna semejanza de verdad, inducir a los lectores a muchas veces leer y saber su escondida moralidad y provechosa doctrina<sup>10</sup>

Como hemos visto, los argumentos de que las fábulas son “ficciones” y que bajo ellas se esconde algún conocimiento de verdad son un factor que muestra esa deuda italiana que hemos mencionado *supra*. Llama la atención el sintagma “apacibles cuentos”, lo que nos lleva a conjeturar sobre la idea de si Pérez de Moya se estaba refiriendo más bien a “aplacibles”, de acuerdo con la doctrina horaciana del *prodesse-delectare*. Es curioso, por otra parte, encontrar formulada de esta manera la cuestión del fingimiento del que se hace uso en las explicaciones de “sabios” y que se aplica, por extensión etimológica —un rasgo estilístico que en ocasiones adolece frivolidad, empleado ostensiblemente por Pérez de Moya a lo largo de su *Philosophia secreta*— a las fábulas. Para acabar el recorrido mitográfico, cabe mencionar a Baltasar de Vitoria y su *Teatro de los dioses de la gentilidad*, aunque, lamentablemente, acudir a ella para justificar una errata de Ovidio plasmada en la *Fábula de la Fénix* sería una incongruencia cronológica en tanto que la fecha de su publicación es posterior a la que se supone que es la fecha aproximada de elaboración de la *Fábula* de Villamediana.

## LA FUENTE DE LA FÁBULA

Desde nuestra perspectiva actual, la *Fábula de la Fénix* es, ante todo, una recopilación del saber áureo. No nos referimos única y exclusivamente al hecho de que en la misma concepción de fábula mitológica haya intrínseco todo un bagaje cultural que nos ha llevado a explicar en el anterior epígrafe el modo escolástico-mítico-platonizante subyacente a cualquier creación que aborde la mitología en la época, sino al hecho de que todo texto es fruto de su tiempo, una forma de decir que ningún texto está libre del ambiente cultural en que ha sido desarrollado. De esta forma, la *Fábula de la Fénix* se nos muestra como una amalgama de fuentes diversas que responden al gusto de la época por un determinado tipo de poesía que obedece a unos propósitos culturales muy marcados — más en concreto, a la que es deudora del método gongorino, como tendremos ocasión de comprobar más adelante—.

Hemos visto en el anterior epígrafe que la mitología no podía desvincularse de ninguna forma de los preceptos moralizantes que imponía la voluntad erudita cristiana, que hacía uso de la línea interpretativa de que se servía para la adaptación de los autores de la Antigüedad a las tendencias escolásticas. Esa cosmovisión se aplicaba

---

<sup>10</sup> PÉREZ DE MOYA, Juan: 1995. p. 65.



transversalmente a todos los campos de conocimiento: desde la educación y modales de la nobleza (*El cortesano* de Castiglione), pasando por tratados de esgrima (*De la filosofía de las armas y de su destreza y la agresión y defensa cristiana* de Jerónimo Sánchez de Carranza), hasta los tratados de la educación de los príncipes (*Empresas políticas* de Diego Saavedra Fajardo). El método que compartían era el de los *exempla*, ligado sustancialmente a la tradición escolástico-humanística, en tanto que era el método educativo por excelencia, y justo por ahí es por donde tenemos que empezar para dar sentido de la fábula mitológica en su contexto. Como exponente directo de esta recopilación sapiencial áurea tenemos el *Emblematum libellus* de Alciato, cuya fama fue inmensa en la época. Publicado en 1531, la obra de Andrea Alciato dio pie a un género editorial cuyas publicaciones rozan los 6000 ejemplares entre 1531 y 1700<sup>11</sup>, debido al hecho de que combinaban ilustración y epigrama de la misma manera que conjugaban enseñanza y entretenimiento o, como ha visto Aquilino Sánchez Pérez: “Alciato dio forma a algo que estaba en el ambiente: la creación de un lenguaje ideográfico, a base de imágenes, a imitación de los jeroglíficos egipcios, tan admirados en aquellos años”<sup>12</sup>. Esta tradición emblemática es, a su vez, una recopilación de la tradición anterior, la novedad de la misma radica en la plasticidad y lo sentencioso de los elementos que recrea. Discernir entre las fuentes de la emblemática no nos interesa tanto como explicar su funcionamiento y plasmación en la poesía auri secular y, en concreto, en las fábulas del Conde. En la *Fábula de Faetón*, el Conde representa la Fortuna de la siguiente manera:

Reina de casos, diosa de accidentes,  
 Tabla del tiempo en que su agravio escribe,  
 Que, en hacer de culpados inocentes,  
 Aplausos halla y vanidad concibe.  
 Juzga como pasados los presentes,  
 Y al tribunal de la razón inhibe,  
 Que en la libre región de su albedrío  
 La razón obedece al desvarío<sup>13</sup>

Difícil es encontrar un concepto tan ligado a lo aleatorio de la fortuna plasmado en verso, así como la constante presencia del escarnio público ligado a las inclemencias de lo fortuito. Si se mira el libro de Alciato, podemos encontrar todos estos valores representados iconográficamente en los emblemas (CXIX-CXXX),<sup>14</sup> en tanto que son la

<sup>11</sup> LÓPEZ, Sagrario: “Poesía y emblemática en el Siglo de Oro” en HOLLOWAY, Anne; CACHO, Rodrigo: 2013. P 109

<sup>12</sup> SÁNCHEZ PÉREZ, Aquilino: 1997. p. 15

<sup>13</sup> TASSIS, Juan de: 1999. p. 227. Octava LXXIV.

<sup>14</sup> Pueden consultarse los textos 10 y 11 del apéndice.

recopilación de una tradición que se basa a su vez en los textos clásicos. Obviamente, en estos versos habría que dar constancia del talante estoico-moral del que Villamediana ha querido hacer eco, un talante que también se encuentra en Alciato, debido al hecho de que es exponente de una tradición humanística muy marcada.

En la *Fábula de la Fénix* el Conde alude a una serie de pájaros que siguen a la Fénix tras su nacimiento.<sup>15</sup> Evidentemente, Villamediana no aludirá a la tórtola, pues no le convienen imágenes de la fidelidad o de la concordia,<sup>16</sup> ni al ibis, pues no cabe suciedad en la plasmación de la Fénix<sup>17</sup>. El Conde selecciona más bien aves asociadas a la caza, a la cetrería, que se asemejen a la figuración del ave legendaria con el fin de lograr una evocación más certera. Entre esas aves no podía faltar el águila. Evidentemente, se trata del ave de Júpiter, “de rayos de Júpiter ministra”<sup>18</sup> y eso está conforme también con la simbología que aparece en el *Emblematum Libellus*: Alciato se hace eco del símbolo del águila y la hace depositaria de valores como la lealtad o el arrojo, el poder o la fortaleza<sup>19</sup>. Si algo nos muestra la utilización de los emblemas en la época áurea es que formaban parte del imaginario colectivo y respondían a una forma de entender el mundo, de conceptualización del saber. De ahí que la interpretación del poema pueda hacerse en este sentido.

A diferencia de lo que expone Gutiérrez Arranz, la emblemática y su uso responden, más que a un modelo interpretativo-hermenéutico, a un acercamiento cristiano y moralizante de cualquier texto, el enfoque humanista, en otras palabras. Es cierto que el Conde llega a crear un mundo de recurrencias simbólicas propio a través del enraizado sintáctico que se expone en la trabazón argumental de la silva –hecho en el que más adelante entraremos–, pero de ello no debería extraerse que las fábulas de Villamediana son unos textos prácticamente independientes del contexto en el que fueron creados, en tanto que hay una cierta subversión que parte de la propia originalidad del autor. Ciertamente es también que la lectura coetánea del texto se hizo desde el “valor didáctico”<sup>20</sup> que se asociaba a la emblemática y, por extensión, a la mitología y a cualquier texto mitográfico. En esencia, ese era el papel de la mitología, no obstante:

---

<sup>15</sup> Como enumera Jesús Ponce Cárdenas: el gerifalte, el sacre, el esmerejón de Meliona, el neblí, el baharí español, el borní y el águila. “la imitación del discurso gongorino de la cetrería: primeras calas” en HOLLOWAY, Anne; CACHO, Rodrigo: 2013. p. 178

<sup>16</sup> Puede consultarse el texto número 12 del apéndice.

<sup>17</sup> Puede consultarse el texto número 13 del apéndice.

<sup>18</sup> vv. 369-370

<sup>19</sup> Pueden consultarse los textos que aparecen bajo el número 14 en el apéndice, sobre el águila.

<sup>20</sup> GUTIÉRREZ ARRANZ, Lidia: 2001. p. 122.

Así como a nosotros el uso alegórico al estilo medieval nos parece arbitrario y parcial, así también en aquellos siglos la consideración de las cosas en su pura materialidad era algo incomprensible. En las escuelas y universidades se enseñaba que cada cosa tenía cuatro sentidos: literal, anagógico, alegórico y simbólico. Y los comentaristas tratan de descubrirlos porque ésa era la costumbre y la regla.<sup>21</sup>

La emblemática, en este sentido, está comúnmente impregnada de esta regla exegética que descende de la escolástica y, por mucha subversión que las nuevas teorías de la lectura quieran verter sobre textos antiguos, estos no deberían desvincularse del ambiente cultural en que fueron creados. Lo que está claro es que la funcionalidad de la mitología estaba en lo didáctico, en lo escolar. Evidentemente, eso no quiere decir que cada autor no pueda crear su propio universo mitológico –de hecho, es raro el ejemplo del que no lo haga, pues no es para nada equivalente el universo mitológico burlesco de Góngora que el de Quevedo–, pero sí que el propio contexto limita las posibilidades significativas de cada texto, lo que no quiere decir que limite nuestra lectura, sino la de la época en la que el texto fue creado.

Dejando aparte refutaciones teóricas, lo que es innegable es el uso que hace el Conde de la mitología, que le viene marcado por el estilo que él mismo decidió seguir: sirve, por un lado, al propósito de la erudición –por lo tanto, ornato retórico– y, por otro lado, al propósito del *exemplum*. Otro rasgo a tener en cuenta es que en estas figuras se mezcla el correlato biográfico –avanzando conclusiones–. El corpus del que bebe el autor es eminentemente ovidiano. Cuando se alude, en primera instancia, a la figuración del marco idílico del lugar de nacimiento del fénix, se hace referencia a Flora, de una forma puramente palingenésica, pues Flora, según cuenta Ovidio en el *Fastos*, es la encarnación del ciclo de la naturaleza, una diosa dedicada a las cosechas. El hecho de que al Conde no le hizo falta recurrir a otras fuentes lo tenemos probado en el propio nombre del personaje mitológico, pues este obedece a una traslación de un original griego.<sup>22</sup> El uso de los nombres propios para la alusión a las figuras mitológicas es, evidentemente, latino<sup>23</sup>, hecho que refuerza más aún la idea de la deuda de Villamediana, más que con Ovidio, con la escolástica y la exegética cristiana, que permitió la difusión textual a cambio de la restricción del sentido. En la *Fábula de la Fénix*, como en todo texto de la época, hay dos formas de alusión del corpus ovidiano: una es la que hace referencia a través del propio nombre del personaje mitológico; y la otra es la que hace referencia a la

---

<sup>21</sup> SÁNCHEZ PÉREZ, Aquilino: 1997. p. 46.

<sup>22</sup> Puede mirarse el texto 9 del apéndice, donde se hace alusión al nombre de la divinidad.

<sup>23</sup> Neptuno, Eolo, Noto, Narciso, Latona...etc.

anécdota de la que este personaje mitológico es partícipe.<sup>24</sup> Un ejemplo de la primera forma de alusión es el que hemos citado anteriormente de Flora, como el de tantos otros. Un ejemplo de la segunda sería la alusión velada que se hace del Pegaso: “el volador osado a quien Pirene / cuna le presta en haya vividora”. Como vemos, dentro de esa conceptual búsqueda de evasión que es el mundo de la imitación gongorina, la segunda clase de referencias mitológicas funcionan a través del mecanismo de la *mysé en abyme*, tan deudor de la emblemática como de las complejas estructuras de la poesía gongorina.

De la misma forma, la fuente de la principal figura de la fábula, la Fénix, es deudora de misma tradición ovidiana. Su anécdota es contada en el libro XV de las *Metamorfosis* y se podría decir que lo que Villamediana hace es una *amplificatio* del relato ovidiano,<sup>25</sup> a la manera de Góngora, como había hecho con la *Fábula de Faetón*, a semejanza de lo que Góngora con el *Polifemo*. Una prueba de hasta qué punto el Conde es consecuente con la fuente de Ovidio es el hecho de que aluda a la edad de oro, con todo lo que ello comporta: “¡Oh ave no alterada, / sino en lícito honor siempre lograda; / alma del tiempo, fe de las edades, /residuo verdadero / del mejor siglo, del candor primero!”<sup>26</sup> Detrás de esta reivindicación de la *aurum aetas* podemos ver una doctrina claramente moralizante y una pista para sustentar esta interpretación nos la da el adjetivo “alterada”. Se explicita que no está alterada y que, por lo tanto, es pura, como la sustancia, el ente. En este sentido, es de raigambre pitagórico-platónica la idea que subyace a este fragmento, pues parte del supuesto de la unicidad del todo y de la corrupción de lo material y lo terreno (“como parte del cielo siempre puro / accidentes no alteran tu sustancia”)<sup>27</sup>. Con solo este fragmento podemos dar noticia de los postulados moralizantes que dan sentido a la fábula y ello no es simplemente una opción que el Conde tome aleatoriamente o en beneficio ideológico, sino que está en completa consonancia con la línea interpretativa de la época para la fuente de la que bebe, el libro XV de las *Metamorfosis*, en concreto, el fragmento en el que habla Pitágoras, como es sabido, fragmento de mayor densidad filosófica en torno a los debates de la época. Así pues, esta reivindicación no es fruto de una consciencia de demostración de unos postulados teóricos determinados, es una improvisación sobre la misma fuente hecha a pura conveniencia:

---

<sup>24</sup> Estamos reduciendo intencionalmente la densidad por pura necesidad de simplificación. Más adelante entraremos en consideraciones sobre el acercamiento al mito del siglo de oro aludiendo al estudio de Romojaro.

<sup>25</sup> Puede encontrarse el texto ovidiano en el quinceavo texto del apéndice.

<sup>26</sup> vv. 536-540

<sup>27</sup> vv. 531-532

Ovidio alude tanto al mito hesiódico de la Edad de Oro (vv. 96-110) como a la noción platónico-orientalizante de la transmigración del alma (vv. 165-175), como a la mutabilidad de lo terreno –posteriormente entendida en el sentido estoico-cristiano, pues es la interpretación que le da Villamediana y la tradición–(vv. 176-185), a las nociones de la cosmología y el tránsito de los astros en el ambiente de mutabilidad(vv. 190-213), o al debate en torno a la sustancia y los elementos (vv. 237-251). De todo ello se hace eco el Conde. La radical diferencia entre ambos textos estriba en el hecho de que aludir a la fénix le va como anillo al dedo a Ovidio, en tanto que supone una refutación de todo lo expuesto anteriormente y la fénix se torna la culminación de la *dispositio* ovidiana, en tanto que opone la racionalidad y el debate filosófico al misticismo y a lo irracional; La *Fábula de la Fénix* funciona de la forma contraria: el texto se basa en la *amplificatio* de la historia del ave legendaria y adquiere su significación última al final, una significación que está basada en el contenido filosófico de la fuente ovidiana a la que nos remitimos, filtrado a través de la óptica cristiana, dieciséis centurias de tradición. Villamediana favorece el *ornatus* sobre la *disputatio* y ello se muestra textualmente en el recreo de descripciones que son los 524 –de un total de 569– versos precedentes.

En sí, la *Fábula de la Fénix* es un texto muy ceñido al modelo ovidiano, y ordenado de la misma manera. De igual modo el *Idylium Phoenix* de Claudio Claudiano cumple exactamente con los mismos pasajes que podemos ver en la fábula del Conde: en primer lugar se describe la morada del ave, después al ave misma para pasar a describir su vida; de ahí se parte para explicar su cremación y su resurrección, para acabar con una reflexión cristianizante sobre la fragilidad de la vida y los bienes de la inmortalidad. Este es exactamente el mismo método que sigue Villamediana, de hecho, casi podríamos aventurar la idea de si Villamediana se basó o no en este idilio para la elaboración de su fábula, en tanto que hay reminiscencias textuales como el juego de oposiciones y contrastes entre cuna y sepultura o el juego con la herencia de la mismidad, entre otros.<sup>28</sup> Sin embargo, el rasgo de la acción de Febo, por ejemplo, que resulta definitiva para el nacimiento del ave en el poema de Claudiano, no aparece como tal en la fábula de Villamediana, lo que, unido a otras circunstancias, hace precipitada cualquier aventura en pos de las fuentes. El idilio de Claudiano es deudor, a su vez, de la fuente ovidiana, y se

---

<sup>28</sup> Estos rasgos son una consecuencia de la exposición al bagaje cultural cristiano, como muestra Ángel Anglada Anfruns en *De Ave Phoenix*, estudio y recopilación de textos de autores variados sobre el mito de la fénix, hecho con la excusa de editar el *Idylium* de Claudiano, para trazar con detalle la transmisión del mito, ahondando en las disquisiciones teóricas de la primera cristiandad.

establece, de esta forma, como otra *amplificatio* de la fuente primera. Cabe mencionar, de pasada por motivos de espacio y propósito, que el idilio de Claudiano recoge el bagaje cultural del primer cristianismo, de ahí que se abunde en la noción de la muerte y el fin de la existencia, lo que convierte al ave en un revelador y fascinante animal.

El procedimiento de Villamediana para la elaboración de la *fábula* es meramente pragmático, propio de quien se sabe con la necesidad de completar un texto empezado y se encuentra perdido en la búsqueda de una significación satisfactoria para el canon de la época –más adelante ahondaremos esta cuestión con la profundidad que requiere–. Ello nos da una explicación del uso de la mitología que hace el Conde en el contexto de la época, así como de la significación global de la misma. Cabe anotar que, aunque Ovidio no sea el primero que habla de la Fénix –pues a lo largo de su obra lo que hace es recoger diversas fuentes para utilizarlas para sus propios propósitos–, sí que podemos decir que se trata de la fuente en que se basa Villamediana para escribir esta fábula.

#### **ESTILO Y ESTRUCTURA DE LA FÁBULA: LA CONFIGURACIÓN MÍSTICO-COSMOGÓNICA DE LA SILVA EN EL MARCO DE LA FÁBULA MITOLÓGICA O EL EPILIO NEOALEJANDRINO-NEOTÉRICO.**

Un hecho que siempre nombran los comentaristas de Villamediana sobre la *Fábula de la Fénix* es que se trata de una composición en silva. No obstante, nunca se ha acabado de perfilar la hondura significativa que esta selección implica: aludir a la teoría de la silva nos es válido para dar explicación de la *fábula* en tanto que esta está en constante conversación con el contexto en el que surgió, es decir, con el resto de producciones precedentes. Sin embargo, para hablar de la configuración poética de la silva, preciso es que nos remontemos a los propios orígenes del género de la fábula mitológica, para poder así abordar la cuestión de la mayor vigencia de la silva en un contexto de tránsito y constante metamorfosis como son los finales del siglo XVI y los inicios del XVII.

El poema mitológico breve, o fábula mitológica, siguiendo la opinión de Cristóbal López,<sup>29</sup> es una continuación del epilio neotérico-alejandrino que se basa en una brevedad basada, a su vez, en la oposición a las magnas obras épicas de temática mitológica. En un primer esbozo hacia la elucidación de lo característico de la fábula mitológica tenemos, pues, la oposición entre brevedad y concentración de la *elocutio* frente a la longitud y la extensión de la *dispositio* del relato épico. Es normal, desde este punto de vista, que

---

<sup>29</sup> CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente: 2010. P. 10.

Ovidio funcione como un anclaje, en tanto que receptor y emisor, entre la antigüedad alejandrina y la época áurea de la literatura española. Ovidio es, pues, una síntesis parecida a la conciliación que ofrece Virgilio en la *Eneida* y eso, en esencia, explica por qué el corpus mitológico, así como la propia estructuración argumental de las fábulas, responde a la influencia ovidiana: no se debe a otra cosa que a la brevedad y a la concentración de los múltiples argumentos mitológicos condensados en las *Metamorfosis*, obra emblemática del corpus ovidiano. Así pues, partimos de una tradición bastante amplia que aboga por una literatura de evasión, fantástica y de ficción que, como resalta Cristóbal López, no fue tomada en consideración hasta el monumental estudio de Cossío<sup>30</sup>.

En dicho estudio, Cossío distingue tres periodos de aproximación a la fábula mitológica: el siglo XVI, el XVII y el XVIII, ligados, respectivamente, al renacimiento, al barroco y al neoclasicismo. Lejos de entrar en etiquetas y consideraciones literarias e historiográficas, abogaremos por un interés más pragmático para lo que nos concierne: el segundo periodo de aproximación a la fábula mitológica. Sobre este periodo, en torno al estilo por el que mayoritariamente se aboga, las palabras del experimentado filólogo clásico Cristóbal López se nos muestran de utilidad precisa:

Hay, en segundo lugar, un periodo de plenitud y florecimiento del género que coincide a grandes rasgos con el siglo XVII y con la novedad estilística traída por el cultismo barroco. Góngora es, con su *Fábula de Polifemo*, el modelo de un género que, aun siendo narrativo, se complace en la pintura, descripción y glosa pormenorizada de personajes, paisajes y situaciones, deteniendo y frenando así el avance de la acción con una singular morosidad. El lenguaje se llena de metáforas, perífrasis y complicaciones formales, en las que se implica la propia mitología –cuyo uso no sólo atañe así a la *inventio*, sino también a la *elocutio* (perífrasis, metonimias, metáforas, símiles, antonomasias, etc)– y toda clase de latinismos, que distancian el discurso de todo público falto de instrucción.<sup>31</sup>

En esta síntesis del contenido de la obra de Cossío, Cristóbal nos muestra varias de las más célebres características del estilo de las fábulas –el hermetismo, el cultismo o el recreo en descripciones lingüísticamente elaboradas–, a la vez que pone en relación el mismo estilo con la renovación poética gongorina. Más adelante, incidiremos más en la importancia de Góngora en la configuración del género y, más en concreto, en la configuración de la *Fábula de la Fénix*; sírvanos este fragmento como la primera pincelada sobre el lienzo de referencias que configuran el entramado estilístico de *La Fénix* de Villamediana.

---

<sup>30</sup> COSSÍO, José María de: 1952.

<sup>31</sup> CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente. 2010. p. 16.

En el anterior apartado, habíamos visto cómo argumentalmente *La Fénix* funcionaba asentada en el modelo textual ovidiano. Hemos visto en los párrafos precedentes cual es el bagaje cultural que arrastran las producciones poéticas de este tipo. Ahora nos queda bosquejar el porqué de la elección de la silva como modelo compositivo, para lo cual el conocido artículo de Aurora Egido sobre los orígenes de la silva resulta más que revelador.<sup>32</sup> Conociendo el artículo, hay que mencionar, por un lado, la influencia de Estacio y Poliziano en la configuración del género –labor en que la *mimesis* destacó con frecuencia en los primeros autores: fray Luis de León, como el más destacado, también en la conjunción de los elementos horacianos para la elaboración de sus odas, y en el que Egido pone más énfasis– y, por otro lado, la confluencia de géneros entre el madrigal y la silva, así como entre canción y silva, pues las fronteras entre ellos son difusas y no se trata únicamente de un asunto de extensión, de libertad creativa o de ruptura con el rígido molde petrarquista para la poesía culta, sino de una conjunción de todo ello.<sup>33</sup> En cualquier caso, queda clara la vinculación de la silva con el elemento musical, en tanto que supone un modelo compositivo que aporta la suficiente libertad como para optar a la libre composición.

En la misma línea, encontramos el estudio de Juan F. Alcina sobre los orígenes de la silva en la poesía neolatina italiana que surge como imitación del modelo estaciano, a través de la cual se expande el cultivo de la silva por los diversos humanismos europeos:

Resumiendo un poco lo que hemos visto sobre la silva neolatina podemos señalar que para el humanismo el modelo de Estacio es un molde abierto en el que se puede colocar cualquier tema de carácter panegírico de la vida de un hombre, desde el nacimiento, como el *genethliacon*, hasta el epicedio pasando por mil otras circunstancias y sus correspondientes géneros.

La poesía neolatina empleará así la silva como una estructura abierta solamente diferenciada de la colección de epigramas y odas fundamentalmente por la extensión. Normalmente la silva tiene más de cincuenta versos. Y se diferenciará de la colección de elegías por el predominio del hexámetro y la posibilidad de entremezclar otras formas métricas<sup>34</sup>

Queda claro, pues, que las fronteras entre géneros se muestran difusas, que se intenta aproximar a Estacio al presente, pues se ven en él unos modelos poéticos muy versátiles, y que la silva consigue establecer una importante amalgama de temáticas que se amoldan al gusto de una época, de acuerdo con el criterio humanista. En el ámbito hispánico, la silva, siguiendo a Alcina, se refleja como el instrumento ideal para construir

---

<sup>32</sup> EGIDO, Aurora: 1989. pp. 5-39.

<sup>33</sup> Ídem.

<sup>34</sup> ALCINA, J. F.: “Notas sobre la silva neolatina” en LÓPEZ BUENO, Begoña: 1991. p. 139.



un mundo poético alejado y evasivo, que refleja, a su vez, una etapa de cambio, de transformación, de ahí la intrínseca necesidad de evasión. La silva se conceptualizaría como un elemento más en la poética del descuido y la improvisación, tan propia del siglo XVII, fraguada en las ascuas de las problemáticas políticas y religiosas de principios de siglo, de ahí ese ideal ascético del alejamiento en pos del símbolo de la selva. “Es la poesía extemporánea por antonomasia. El mundo de la improvisación en el que el desorden lleva a un orden ideal en el espacio poético.”<sup>35</sup>

También Montero y Ruiz le otorgan a la silva ese estatus de representación de una época de mutabilidad y la presentan como ejemplo del ideal humanista de la llaneza expresiva y el estilo medio, a la vez que elemento de liberación ante la rígida predeterminación de los esquemas estróficos tradicionales y petrarquistas. Su trabajo<sup>36</sup> es ilustrativo porque confiere una primera concordancia entre la silva y el elemento místico. Es decir, en referencia a las primeras variantes y modelos de la silva, se establece la relación entre la silva y los salmos y se dice que, de entre los primeros intentos, destaca la adaptación de los textos bíblicos a los moldes de la silva, y, de esta forma, la silva aborda una temática que oscilaba entre la alabanza a Dios y el tono penitencial. Lo que nos interesa para lo que nos concierne en este trabajo es que la silva, con el progreso de los años, va recogiendo un bagaje cultural y místico que acabará culminando en la redacción de las *Soledades*, obra en la que nos adentraremos justo después de unas breves reflexiones sobre la filosofía humanística plasmada en la silva –baste con decir esto, por el momento–.<sup>37</sup>

Más en la línea de las transiciones historiográfico-literarias habría que ubicar el artículo<sup>38</sup> de Martos Pérez sobre la silva manierista en tanto que conjunto de obras que plasman los elementos huecos en la tradición –reflejo de las nuevas necesidades del arte– que precisaban ser llenados, dando origen a un nuevo mundo de configuraciones modales, nunca exentas de las disquisiciones filosóficas del momento. Desde su punto de vista, la silva de Tejada, como ejemplo sustantivo de un cauce poético común<sup>39</sup> en los entornos granadinos de principios del siglo XVII, a medio camino entre el interés propedéutico-

---

<sup>35</sup>Ídem, p. 141.

<sup>36</sup> MONTERO, JUAN; RUIZ PÉREZ: “La silva entre el metro y el género” en LÓPEZ BUENO, Begoña: 1991. Esto entronca con la valoración clásica de los tres estilos en retórica, hecho que no resulta discorde con las poéticas de la oscuridad gongorinas, como veremos más adelante.

<sup>37</sup> Sobre la caracterización y el desarrollo de la silva gongorina en las *Soledades* puede mirarse el texto 16 del apéndice.

<sup>38</sup> MARTOS PÉREZ, María: 2010.

<sup>39</sup> En *La poética silva* se incluye un conjunto de silvas dedicadas a los cuatro elementos.

divulgativo y el goce estético, se establece como un poema cosmogónico antecedente del poema descriptivo barroco y, por consiguiente, de las *Soledades*. La silva, como vemos, adquiere un componente más denso y filosófico que el que tenía en su origen: ahora ya hablamos de lo cosmogónico y de lo natural, en suma, de la relevancia del contenido divulgativo en este precedente para la poética gongorina que es el grupo granadino<sup>40</sup>. Lo que nos interesa es, como la composición de Tejada evidencia, lo que este grupo consigue: otorgar a la silva un estatuto sapiencial y divulgativo, muy acorde con el gusto humanista y la percepción mística y mitológica del mundo inteligible.

Dicha obra de Tejada entronca con lo que Osuna denomina “poemas cíclicos”, entre los que se incluyen las poesías de Andrés del Pozo, Pedro Rodríguez de Ardilla y Gregorio Morillo. Estos autores componían a imitación de Estacio, de quien eran amplios conocedores. De relevancia para nosotros es el texto de Gregorio Morillo, hablando sobre Estacio y la silva, que Osuna antóloga en su revisión de la academia granadina.<sup>41</sup> En él, además de mostrarnos el molde estaciano-polizianesco en el que se asientan para la imitación, se incide sobre el punto de lo despreocupado, ligado a la cuestión del mundo de lo bucólico, ambiente poético perfecto para la creación de un mundo idílico y alejado del mundanal ruido, que se presta a la digresión desenfadada y despreocupada en el mundo lingüístico en que se concibe a sí misma. Evidentemente, la referencia viene apoyada con la referencia a Virgilio, al que se cita como *autoritas*, en el establecimiento del paralelismo entre significado y significante de la fórmula de la silva, basada en la desigualdad, que es espejo del mundo natural. Asimismo, la silva se revela tanto más natural cuanto que se conforma como la inspiración misma del poeta. Es por ello que la silva se percibe tanto como evasión como representación, reflejo de la naturalidad del mundo, y se moverá siempre en esta dialéctica.

En este camino de la búsqueda de la significación de la silva, nos encontramos con las *Soledades* de Góngora, que son, ante todo, una amalgama y superación de todo lo que llevamos diciendo en este epígrafe, si las observamos desde la óptica de la composición en silva. Como son múltiples las perspectivas desde las que se ha estudiado las *Soledades*, así como oceánica la bibliografía existente, nos limitaremos a los aspectos de las mismas que tienen relevancia para la composición de *La Fénix*. En primer lugar vamos a aludir a la noción de la “paradoja pastoril del arte natural” —que establece un

---

<sup>40</sup> Estos autores pertenecían a la agrupación que se reunía por intereses filosófico-especulativos bajo el nombre de la academia de los *Nocturnos*. Puede consultarse en: OSUNA, Inmaculada: 2003.

<sup>41</sup> Puede consultarse el texto 17 del apéndice.

sistema alegórico de equivalencias entre silva, selva y soledad, es decir, entre poesía, mundo y artista, o configuración estrófica, representación y subjetividad, etc., dicho en otras palabras más claras: una dimensión metapoética de la misma obra—y, para ello, vamos a hacer uso otra vez de las palabras de Montero y Ruiz:

La selva natural y la silva artística confluyen, mediante una sutil armonía de contrarios, en una realidad superior, la *soledad*. En última instancia, la perspectiva pastoril arroja alguna luz sobre la dialéctica entre unidad y variedad que muestra el poema: este consiste en una *soledad* dispuesta a modo de silva/selva de silvas. Los fragmentos líricos antes reseñados son esas silvas; el hilo narrativo, existente, pero continuamente eludido, es la silva/selva, entremezclada y confusa, por donde discurre el poeta/peregrino.<sup>42</sup>

Es decir, vemos que el poema se establece, a través de esta constante dialéctica entre representación y evasión, como una identificación constante del devenir del hombre en el mundo. Las *Soledades* son un largo poema, incompleto,<sup>43</sup> que representa el mundo de la misma forma en que se evade de él y esta es la traslación poética del contenido filosófico que hemos visto en el anterior apartado. Es la ubicación en un mundo de ficciones de un contenido metafísico y trascendental, en forma de mundo pastoril, de peripecia por un mundo que se descubre y se renueva ante la percepción —circunstancia que serviría para explicar la génesis de un libro como *El Criticón*—, que raya la interpretación de lo cosmogónico-mitologizante —es también en este sentido en el que hay que ver el bagaje cultural de las ideas cosmogónicas planteadas por el grupo granadino—.

Por otro lado, no hay que olvidar que las *Soledades* no son fábulas mitológicas como lo es el *Polifemo*. Sin embargo, por mucho que sea el *Polifemo* la fuente que inspire toda una revolución poética en cuanto a las fábulas mitológicas, no debemos olvidar que el mayor exponente de la renovación poética —lingüística, ante todo— de Góngora se encuentra en las *Soledades* y ese texto le sirve más a Villamediana para componer una fábula como *La Fénix* —a diferencia de *Faetón* o *Apolo y Dafne*— que el *Polifemo*, en tanto que la máxima novedad del Conde para consigo mismo reside en el empleo de la silva y, cuando la emplea, de una manera u otra, recibe todo este bagaje cultural y lo aplica. Puede revisarse la cronología de las obras y se sabe que tanto *El Polifemo* como la *Soledad primera* discurrían por la corte en 1613,<sup>44</sup> causando un gran revuelo, mientras que el único

---

<sup>42</sup> MONTERO, JUAN; RUIZ PÉREZ: “La silva entre el metro y el género” en LÓPEZ BUENO, Begoña: 1991. p. 37

<sup>43</sup> Imposible es eludir la mención del carácter incompleto del poema, haciendo eco de uno de los lugares más comunes de la crítica. Robert Jammes, por ejemplo, en su prólogo a la edición de las *Soledades* abunda en el tema y da los motivos concretos de esta hipótesis, en los que, por falta de espacio, no conviene detenerse ahora.

<sup>44</sup> Multitud son los estudios que lo mencionan, mírese el prólogo de Jammes. pp. 14-21 “Redacción de las *Soledades*”

dato preciso sobre la problemática de la datación de *La Fénix* es 1630, fecha en la que Pellicer antologa el texto en su *El fénix y su historia natural*.<sup>45</sup> Es decir, nada se sabe sobre la fecha de redacción de la *fábula* del Conde –excepto que para la fecha de publicación de Pellicer ya hacía ocho años que había muerto– y sobre los problemas relativos al tema de las fuentes solo se puede especular. Lo difícil de creer es que Villamediana no recibiera esta influencia gongorina para la redacción de un poema que aboga por un estilo tan fuertemente descriptivo y prácticamente ecfrástico, máxime cuando se es consciente de la buena relación que tenían.<sup>46</sup>

Y es en este uso de las descripciones donde Ruiz Casanova ve uno de los principales errores<sup>47</sup> de la *Fábula*, circunstancia que, juntamente con las diversas problemáticas textuales que acosan constantemente al texto, ha sido motivo del silenciamiento al que esta composición se ha visto sometida. Ya Cossío veía que la *La Fénix* no había sido escrita con la pericia de las otras fábulas mitológicas del Conde y achacaba, en conjeturas, sus defectos al apremio que Pellicer le puso al Conde para escribir la *Fábula*: “Parece como si escribiera a la fuerza y obligado por amistad o compromiso. Pellicer la debió incluir muy gustoso en su libro, pues hace la suya notable ventaja a esta fábula, y por una vez pudo hacerse la ilusión de ser poeta superior a un gran poeta.”<sup>48</sup> Como podemos ver, la valoración de la *La Fénix* por parte de Cossío no es muy positiva. Con un criterio más técnico se expresa Ruiz Casanova al abundar en el defecto que ve en el estatismo de la acción y en la irregularidad “estrófica”.<sup>49</sup> Gutiérrez Arranz intenta justificar el propósito estilístico de la *Fábula* –lo que en sí ya es un propósito encomiable– aludiendo a la concatenación de los episodios mitológicos y a las connotaciones significativas de los mismos, ahondando con una precisión que deja estupefacto en la tradicional división tripartita de la *Fábula*, que se basa, a su vez, en la ordenación de los sucesos<sup>50</sup>, lo que más bien es un asunto de fuentes –como hemos visto, Villamediana sigue el esquema ovidiano, que es el que han seguido los continuadores de la poesía del mito de la Fénix, como Claudiano– que de propio estilo y estructuración

---

<sup>45</sup> GUTIÉRREZ ARRANZ, Lidia: 2001. p. 171

<sup>46</sup> Puede mirarse en el apéndice la carta de Góngora que explica las circunstancias de la muerte del Conde. Puede verse el apego emocional en el sentido mensaje que Góngora envía. También puede mirarse el soneto más famoso de los que Góngora le escribe a Villamediana en el que Góngora lo define como “Mercurio del Júpiter de España”. Sobre la correspondencia metafórica, Rozas alude al papel de Villamediana como correo de su Majestad; otros nos decantamos por el papel renovador de la nueva poesía de la que Villamediana sería mensajero y Góngora Júpiter, claro.

<sup>47</sup> TASSIS, Juan de: 1990. p. 47-50

<sup>48</sup> COSSÍO, José María de: 1952. p. 441

<sup>49</sup> TASSIS, Juan de: 1990. p. 49

<sup>50</sup> GUTIÉRREZ ARRANZ, Lidia: 2001.

tassiana. Evidentemente, todo en *La Fénix* está orientado a la exaltación misma del ave, y en ella plasma el Conde lo mejor que le ha dado el bagaje que ha ido adquiriendo a lo largo de su dilatada trayectoria poética. Aunque el prestigio de cierta escuela estilística haya acentuado sobremanera el análisis textual a partir de divisiones internas y externas en los textos —no digo que el procedimiento sea inválido para todo texto—, la tradicional división tripartita es inexistente en *La Fénix*, pues podría ser tanto tripartita como quincuagésimopartita, ya que se basa en un criterio antiguo e ineficiente, más útil para la narrativa que para la poesía, que es el de la continuidad de episodios o sucesos. Lo primero que hay que tener en cuenta es que se trata de una composición selvática y, por lo tanto, errante, confusa y difusa. La misma selección de la silva busca transmitirlo: lo que la *Fábula* recrea en su vinculación entre sentido y forma es el vuelo mismo del ave Fénix, de la misma forma que la silva de las *Soledades* busca recrear el paseo errante del peregrino. El juego de correspondencias que se establece a nivel significativo no es más que el rasgo de un funcionamiento alegórico del texto —en el que entraremos sin más dilación—. Nuestro problema como lectores actuales es que vemos, o pretendemos ver, atendiendo a nuestra voluntad simplificadora, una racionalización, una ordenación del mundo que se plasma en la división estrófica. De esta forma, Ruiz Casanova divide en su edición la *Fábula* en tres partes a las que corona con numeración y Gutiérrez Arranz la divide en muchísimas más, obedeciendo al interés por establecer esa sucesión de acontecimientos que se aglutinan en tres partes fundamentales, con varios subapartados y superíndices

## **LAS POSIBILIDADES SIGNIFICATIVAS DE *LA FÉNIX***

Hemos visto cómo la silva se conformaba como el molde perfecto para acoger en él cualquier temática y cómo, con el paso del tiempo hasta llegar a la superación gongorina, la silva iba adquiriendo significaciones cosmogónicas, cíclicas y místicas, en el contexto de unas *disputationes* prácticamente esotéricas. El Conde recoge este bagaje cultural y se hace eco de él en tanto que es capaz de conjugar la tradición mitológica ovidiana con los debates de su tiempo, es decir, compone una fábula mitológica en silva que trata explícitamente de un tema mitológico, y ese tema mitológico es el mito de la Fénix. Aludir a esto no es más que redundar en la obviedad a la vista de lo que precede a estas palabras, queremos empero remarcar toda la connotación que ello conlleva para ahondar en la profundidad que se requiere para el estudio de un mito fundacional que toca el tema de la inmortalidad a la vez que cuestiona los grandes postulados físicos de la

época. La alusión al ave Fénix no iba ausente de significación para el lector humanista de la época, avezado en los debates filosóficos de la Antigüedad.

En las composiciones de Pedro Soto de Rojas es posible encontrar frecuentemente el símbolo de la Fénix. Este símbolo funciona como metáfora de la amada y ello es eminentemente significativo para los propósitos que nos conciernen, más que por lo que ello implica en sí, importa por la línea argumental que sostendremos. En el aclaratorio estudio de Rosa Romojaro<sup>51</sup> podemos encontrar una síntesis de las técnicas de referencialidad que se utilizan en la poesía mitológica del barroco, así como de las funciones del mito en la poesía del siglo de Oro, que son tres, siguiendo en su terminología: la función tópico-erudita; la función comparativa; y la función ejemplificativa. El estudio se estructura alrededor de estas tres funciones, de las cuales, para los propósitos que nos ocupan nos interesa la primera función, en la que la *Fábula de la Fénix* se recrea más. Evidentemente, Villamediana utiliza la gran mayoría de las técnicas expuestas por Romojaro.<sup>52</sup> Costaría realmente muy poco ir estableciendo ejemplos ilustrativos pero ello ocuparía un espacio que necesitamos para ahondar concretamente en uno de los apartados, el de la alusión,<sup>53</sup> en el que encontramos una valiosa reflexión en torno al mito del ave Fénix, que se enmarca dentro de los mitos helio-simbólicos, a semejanza del águila de Júpiter o de las figuras de Ícaro y Faetón, de una relevancia inmensa para el barroco.

Es significativo que Villamediana redunde en figuras de la caída<sup>54</sup> a la vez que en un mito de la resurrección y la eternidad, y de la rareza y del exotismo, a su vez, que es el mito de la Fénix. Del estudio de Romojaro podemos extraer, además de la afinidad que encontraron los poetas barrocos en el mito para su poesía amatoria, la siguiente reflexión en torno a la articulación simultánea de las figuras cíclicas de los mitos helio-simbólicos:

Los motivos de unos y otros relatos se fusionan de manera casi constante, unidos en muchos casos, a otros elementos míticos (el águila) y fabulosos (la salamandra) e incluso a otros de la realidad empírica (mariposa), que se metamorfosean poéticamente hasta convertirse en signos representativos de una isotopía simbólica propia del Barroco: la del desengaño ante lo efímero de todo lo existente.<sup>55</sup>

Se puede situar, pues, la reivindicación barroca del mito de la Fénix con las poéticas del desengaño y, efectivamente, si se quiere establecer una concordancia rápida

---

<sup>51</sup> ROMOJARO, Rosa: 1998.

<sup>52</sup> Nominación mitológica sustitutiva; perífrasis, locución sinonímica explicativa; alusión; apelación, e Hipóstasis simbólica.

<sup>53</sup> *Ibidem.* pp. 34-46

<sup>54</sup> Constantes son las referencias a la figura de Ícaro en su poesía amatoria y muy conocido es el *Faetón*.

<sup>55</sup> *Ibid.* p. 43

con la vida del autor –común y recorrido sendero–, pueden aducirse los diversos destierros o las diversas fatigas de amor que acosaron al autor.<sup>56</sup> Sin embargo, el Conde va mucho más allá. Hemos destacado el papel de evasión y rareza del mito de la Fénix y podemos, una vez más, establecer una correspondencia simbólica entre la elección métrica y el propio tema. Ambos se coordinan a la perfección en tanto que son depositarios de un ideal palingenésico que, como hemos visto, entroncaba con las grandes reivindicaciones platonizantes y místicas de la tradición pastoril. De hecho, la silva, utilizada a la manera gongorina, es un regreso a ese mundo idílico y aleatorio, alejado de los poderes de la racionalización, que crea lingüísticamente un mundo de isotopías textuales que representan el funcionamiento de la máquina del mundo y, a la vez, se alejan de ella. La silva toma su auge en un contexto en el que el mundo es cambiante, se transforma constantemente y adquiere nuevas formas. La forma poética es una traslación de ese ideario. En la misma dirección apuntan las palabras de Martín Morán:

La condición necesaria, aunque no suficiente, sobre la que se asienta la poesía gongorina es la metamorfosis de la realidad en el texto, llámese esta “estilización”, “constitución de los universales poéticos”, “exaltación de las esencias”, evocación de la Edad de Oro”, etc. Y no podía ser de otro modo: al fin y al cabo los críticos no hacen sino reconocer que Góngora [...] es un hombre barroco y en cuanto tal no podía sustraerse a la concepción del mundo dominante, un mundo místico en el que la esencia de las cosas se halla oculta bajo su apariencia, a la espera, se diría, de la intervención reveladora del vate que encuentre la relación secreta entre los elementos. Para él, nada permanece fijo, todo es cambiante y todo se puede relacionar con todo.<sup>57</sup>

Vamos viendo, pues, que detrás de la aparente sencillez de la *Fábula* encontramos un bagaje cultural inmenso. La cultura del Renacimiento y el Barroco, dentro del marco del acercamiento humanista a la cuestión empírica, como bien vimos ilustrado en la introducción con especial referencia a la obra de Seznec,<sup>58</sup> se conforma de pequeños elementos paganos residuales que, a su vez, son conglomerados de abstracciones e ideas antiguas que nos remontan hasta los albores del cristianismo y las batallas iniciales por la superación de las creencias religiosas. De hasta qué punto estos debates son importantes para los primeros humanistas nos puede dar imagen el rasgo, común a todos los mitólogos, de tildar las historias mitológicas de “ficciones”<sup>59</sup> –argumento de Platón para excluir a los “mentirosos” poetas del esbozo de la ciudad ideal en su segundo libro de la *República*–, en tanto que se entiende que estos relatos producen un deleite sensorial que,

---

<sup>56</sup> El prólogo de Rozas abunda en el sistema de correspondencias entre biografía y obra. Remarca, además, las distintas causas de los hechos que en él se explican.

<sup>57</sup> MARTÍN MORÁN, José Manuel: 2001. p. 863

<sup>58</sup> Seznec, Jean. *Op. cit*

<sup>59</sup> Tanto Boccaccio como Pérez de Moya, por citar ejemplos vistos, lo hacen.

bajo ningún concepto, puede confundirse con la verdad. Este argumento, tan útil para los prólogos de las mitologías humanistas, no es más que la traslación de la disputa entre agustinianos y ciceronianos, que a su vez se remonta al debate en torno a la verdad revelada y a la retórica que sostuvieron los primeros Padres de la Iglesia.<sup>60</sup> De la misma forma que se siguen esgrimiendo los mismos argumentos más de mil años, se seguirá también dando vueltas esencialmente a los mismos debates que Ovidio plantea a lo largo del libro XV. Dichos debates rayan la concepción astrológica y cosmogónica, platonizante, mística y cristiana, que hemos estado viendo en el desarrollo de la silva, especialmente en el grupo granadino, y son fácilmente aplicables tanto para la formulación selvática como para el asunto de dicha formulación. En el fondo, la búsqueda de la temática mítica para un humanista instruido es una penetración en un mundo simbólico y alegórico cargado de reminiscencias que entran en un conflicto –superado empero– que se opone a la experiencia de un mundo guiado por el sentido teológico y antropocéntrico. Es por eso que el mito de la Fénix interesa tanto en el contexto barroco: es el animal que se opone a la mortalidad de una forma natural y que supera así el gran dilema de la existencia del ser humano.

Hemos hablado de la palingenesia en la creación de las silvas y es que en el mito de la Fénix ello tiene una relevancia monumental, en tanto que su andamiaje interpretativo descansa sobre las oscuras disquisiciones ocultistas del platonismo de los primeros humanistas. En este sentido palingenésico el enfoque humanista del mito de la Fénix tampoco está tan alejado del caldo de cultivo en que se gestaron las sectas neoplatónicas que divulgaron los mitos órficos. Para los primeros humanistas, como Plethon, Bessarion o Pico della Mirandola –a medio camino entre la revelación pagana y bíblica–, los mitos enclaustraban unas enseñanzas ocultas para el vulgo –como la iconografía jeroglífica– y con un significado que solo podía extraerse a través del estudio, pues estaba reservado para las mentes elevadas. Justificaban la adhesión al elemento paganizante del mito órfico estableciendo correspondencias con las virtudes sapienciales de Cristo y la transmisión de su saber.<sup>61</sup> Un ejemplo ilustrativo de esta relevancia del elemento órfico, y de su superación de las tesis de los primeros humanistas en aras del catolicismo –sobre todo en las ascuas del concilio de Trento–, sería la confluencia de elementos que Calderón de la Barca conjuga en su auto sacramental *El Divino Orfeo*, obra en la que, alegórica y figuralmente –después entraremos en la noción de *figura*– se entronca con toda la

---

<sup>60</sup> YNDURÁIN, Domingo: 1994. pp. 13-56 y 199-243

<sup>61</sup> WIND, Edgar: 1998. pp. 31-38



tradición órfica a la vez que se establece en torno a su figura toda una serie de convenciones teológicas. En estos ambientes de revelaciones, a menudo tan pegadas al paganismo que solo se diferencian de él en las presuposiciones con las que abordan los textos estos primeros humanistas, es donde se puede ubicar la vigencia del mito de la Fénix, en tanto que obedece a un corpus filosófico de doctrinas platónicas relativas al ámbito de la transmigración del alma y la preexistencia.

Hemos aludido en el anterior párrafo al auto de Calderón que revisaba la figura de Orfeo a la luz de la teología. La confluencia de tradiciones tan aparentemente distanciadas es difícil de entender sin recurrir a lo que se reveló como uno de los más poderosos sistemas de justificación de la mitología que el argumentario cristiano creó: la noción de *figura*. Un fragmento del breve pero concienzudo estudio de Auerbach en torno a la interpretación figural nos arrojará un poco de luz sobre este asunto:

La interpretación figural establece entre dos hechos o dos personas una conexión en la que uno de ellos no se reduce a ser él mismo, sino que además equivale al otro, mientras que el otro incluye al uno y lo consume. Los dos polos de la figura están temporalmente separados, pero ambos se sitúan en el tiempo, en calidad de acontecimientos o figuras reales. Ambos están involucrados en la corriente que es la vida histórica. [...] La interpretación figural se distingue claramente de la mayor parte de las formas alegóricas que conocemos, debido al hecho de que en ella nos las tenemos con la historicidad real tanto de la cosa significativa como de la cosa significada. [...] Todas las muchas sectas de la tardía Antigüedad cultivaron la interpretación alegórica de mitos, signos y textos, siendo así que lo físico y lo cosmológico fueron paulatinamente postergados por lo moral y lo místico.<sup>62</sup>

Es por ello que el contenido de las fábulas mitológicas contiene una valoración moral y mística. De la misma forma que *El Divino Orfeo* está constituido sobre un estandarte místico-moral e integra subyacentemente el elemento físico-cosmológico –en tanto que es exponente de una tradición–, así la *Fábula de la Fénix* se hace eco de todo ello. En este sistema de correspondencias figurales, la noción de la palingenesia se ve refutada y, a la vez, ensalzada en tanto que la figura de la Fénix puede ser vista como una *praefiguratio Christi*, una anticipación de la llegada de Cristo a la tierra –con su enseñanza oculta descubierta por la comprensión, el *intellectus spiritualis*–, una especie de recordatorio de la resurrección de las almas en el día del juicio final. Así, la doctrina platónico-orientalizante de la transmigración del alma se ve superada, aunque no por ello deja de estar en el caldo de cultivo en los orígenes del mito, junto con todo este debate.

En efecto, esta es la visión que dieron los primeros cristianos al enfrentarse al mito del ave legendaria. Si bosquejamos los orígenes de este debate teológico, podemos

---

<sup>62</sup> AUERBACH, Erich: 1998. pp.99-101

encontrar un texto perteneciente al corpus bíblico actual, la *Carta Primera de San Clemente a los Corintios*,<sup>63</sup> en el que aparece la referencia a Job, personaje en el que se encarna el valor de la constancia y la fe hacia el Dios cristiano en el enclave del sufrimiento humano. De esta forma, los demás textos<sup>64</sup> se enfocan hacia la prueba evidente que es la Fénix de la bondad de Dios para con la idea de la resurrección del hombre, de ahí las diferentes referencias a la numerología, asociada, a veces, a la cuestión del milenarismo. Todo ello contribuye a soportar la idea de que una de las corrientes interpretativas que se podrían extraer de *La Fénix* sería la de la promesa cristiana en la resurrección en la consumación de los siglos.

El texto de Villamediana es un exponente más de esta tradición y se incluye en el corpus textual que engrosa las referencias del mito del ave legendaria, en su doble papel de recepción-asimilación-síntesis y de desarrollo amplificativo con carácter divulgativo-epistemológico. Todas estas interpretaciones son válidas en tanto que están contempladas en el enfoque humanista de los textos —con todo el ideal de la revisión de las verdades ocultas que esta realidad humanística comporta—. Así pues, en síntesis tenemos tres planteamientos significativos en lo que concierne a la fábula y los tres entran en un contacto conversacional, de forma que se justifican y complementan unos a otros del mismo modo en que se anulan: el primer sentido establecería la correspondencia entre biografía y obra y, poniendo la imagen del poeta por delante del texto, subordinaría la concepción mística y la pagana al servicio de lo vital; el segundo sentido es eminentemente paganizante y platónico y se basaría en la forma de la silva, con su bagaje cultural, y en el debate filosófico subyacente a la cuestión textual, entendiendo que biografía y sentido religioso quedan en segundo plano por pura problemática histórico-literario o cuestión estilística; y el tercer sentido abundaría en la supeditación del elemento mitológico a las consideraciones teológicas y ahondaría en los lindes de la poesía filosófico-moral de raigambre neoestoica. Sin embargo, nos decantamos por la idea de que todos forman parte del entendimiento de la época y que las problemáticas que plantean son simultáneas y colindantes, en tanto que están contempladas en el amplio marco de posibilidades de la poesía barroca.

---

<sup>63</sup> Hemos antologado el fragmento relevante en el texto 19 del apéndice.

<sup>64</sup> Los citamos en el apéndice bajo el número 20: San Ambrosio, San Gregorio, San Valerio, etc.

## CONCLUSIONES

Pasando revista de lo visto hasta ahora, podemos afirmar que las fábulas mitológicas barrocas suponen una complejidad inmensa para el lector contemporáneo y que ello ha dificultado su relevancia y vigencia. Ya Vicente Cristóbal López apuntaba al hecho de que se precisa de una labor de erudición muy vasta para dar completo sentido a todos los elementos que se integran en las fábulas y, en estos tiempos, no hay tiempo para dedicar al estudio de la mitología y de la significación del mito, así como al intrincado léxico que estas fábulas ofrecen, en tanto que muchas de ellas son deudoras de la tradición gongorina establecida por la chocante renovación lingüística, cargada de florilegios.

El estudio de la mitología, además de requerir una amplia erudición, exige rigor científico y amplitud de miras. Muchas son las manos a las que se ha expuesto el corpus mitológico y muy pocas de ellas son desinteresadas ni mucho menos lo que en nuestros científicos tiempo podríamos llamar “objetivas”. Gran parte de la problemática en la recepción de los textos míticos ha venido dispuesta por el hecho de que se trataba de “ficciones” y eso, como hemos visto, condiciona sobremanera a los mitólogos humanistas, en tanto que se intentan aferrar a la unicidad de la deidad cristiana.

La fuente sobre la que Villamediana desarrolla una extensa *amplificatio* es fundamentalmente ovidiana, y ello se debe al interés escolástico-humanista por el carácter didáctico-moral que debían poseer los textos paganos. *La Fénix* se desarrolla a la manera ovidiana y supone un compendio, amalgamado en la culminación del poema, de la serie de argumentos que Ovidio dispone a lo largo del libro XV.

Esos elementos filosóficos adquieren una nueva connotación en cuanto se enfrentan lingüísticamente a un género poético, la silva, que está cargada de toda una serie de reivindicaciones de la ciencia de la época, de la forma de entender el mundo, de ahí ese afán cosmogónico y cosmológico que se basa en un establecimiento de correspondencias armónico y perfecto. El problema con que la crítica ha tropezado en *La Fénix* es la silva, pues entra en conflicto con las diversas escuelas de análisis literario que no ceden en su afán por una búsqueda de estructuración racionalista de la que la silva, por su propia naturaleza, prescinde desde el inicio. En la no-estructuración está la riqueza misma de estas composiciones. Ya Egido advertía de las “pseudo-estrofas” de la silva.

La composición se carga de sentido cuando se comprende la correspondencia entre el mito y la forma seleccionada. Así entramos en una dinámica interpretativa que nos ha llevado desde la revisión del mismo mito hasta las ideas que plasmaron los

primeros humanistas a semejanza de los primeros cristianos sobre la interpretación del mito. Hemos concluido con la idea de que se pueden aunar los tres sentidos coordinados entre sí del texto: cristológico-figural, paganizante-literario-filosófico y biográfico.

Si bien *La Fénix* se alarga en descripciones, carece de la pasión que el Conde imprime en las otras fábulas, está hecha con apremio, etc., no debemos dejar de valorar el texto en su justa medida, en tanto que podemos aventurarnos –rigurosa y lógicamente– en lo que pretendía el Conde y podemos ver lo que consiguió: un poema innovador para su propia producción que conjuga las problemáticas de la Antigüedad con las de su presente, actualizando y dando vigor a un tema latente en toda la producción barroca.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATO, Andrea: *Emblemas*, ed. Santiago Sebastián; prol. Aurora Egido. Madrid: Akal. 1985.
- ANGLADA ANFRUNS, Ángel: *De aue phoenice: el mito del ave fénix*, Barcelona: Bosch. 1984.
- AUERBACH, Erich: *Figura*, prol. José M. Cuesta Abad. Madrid: Simancas Ediciones. 1998.
- BOCCACCIO, Giovanni: *Genealogia deorum gentilium*, ed. Consuelo Álvarez y Rosa M<sup>a</sup> Iglesias. Madrid: Nacional. 1983.
- CONTI, Natale: *Mitología*, ed. Consuelo Álvarez y Rosa M<sup>a</sup> Iglesias. Murcia: Universidad de Murcia. 2006.
- COSSÍO, José María de: *Fábulas mitológicas en España*. Madrid: Epasa-Calpe. 1952.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente. “La fábula mitológica en España: valoración y perspectivas” en *Lectura y Signo*. N<sup>o</sup> 5. 2010. pp. 9-30.
- EGIDO, Aurora: “La silva en la poesía andaluza del barroco (Con un excursus sobre Estacio y las *Obrecillas* de fray Luis de León” en *Criticón*. N<sup>o</sup> 46. 1989. pp. 5-39.
- GRACIÁN, Baltasar: *El Criticón*, ed. Santos Alonso. Cátedra: Madrid. 2015.
- GRIMAL, Pierre: *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. Francisco Payarols. Barcelona: Paidós. 2015.
- GÓNGORA, Luis de: *Epistolario completo*, ed. Antonio Lara. Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos. 1999.
- GÓNGORA, Luis de: *Soledades*, ed. Robert Jammes. Madrid: Castalia. 2015.
- GUTIÉRREZ ARRANZ, Lidia: *El universo mitológico en las fábulas de Villamediana*, Kassel: Edition Reichenberger. 2001.
- HOLLOWAY, Anne; CACHO, Rodrigo: *Géneros poéticos del Siglo de Oro: centros y periferias*, Woodbridge: Tamesis. 2013.
- LÓPEZ BUENO, Begoña: *La silva*, Sevilla-Córdoba: P. A. S. O. 1991.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel: “La metamorfosis del mundo en las *Soledades*: el centauro de la hipálage doble” en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, coord. Christoph Strosetzki. 2001. pp. 862-880.
- MARTOS PÉREZ, María: “La fábula mitológica en la pluritemática manierista. A propósito de la “Silva al elemento del aire” de Agustín de Tejada Paez” en *Lectura y Signo*. N<sup>o</sup> 5. 2010.
- OSUNA, Inmaculada: *Poesía y academia en Granada en torno a 1600: La poética silva*, Sevilla: Universidad de Sevilla. 2003.
- OVIDIO: *Metamorfosis*, trad. Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín. Madrid: Alianza. 2015.
- PÉREZ DE MOYA, Juan: *Philosophia secreta de la gentilidad*, ed. Carlos Clavería. Madrid: Cátedra. 1995.
- ROMOJARO, Rosa: *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega y Quevedo*. Barcelona: Anthropos. 1998.
- ROSALES, Luis: *Pasión y muerte del Conde de Villamediana*, Madrid: Gredos. 1969.

- SÁNCHEZ PÉREZ, Aquilino: *La literatura emblemática española: siglos XVI y XVII*. Madrid: Sociedad General Española de Librería. 1997.
- SEZNEC, Jean: *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y en el Renacimiento* [1966], trad. Juan de Arancedi. Madrid: Taurus. 1985.
- TASSIS, Juan de: *Las fábulas mitológicas*. ed. Lidia Gutiérrez Arranz. Kassel: Edition Reichenberger. 1999.
- TASSIS, Juan de: *Obra*, ed. Juan Manuel Rozas. Madrid: Castalia. 1969.
- TASSIS, Juan de: *Poesía impresa completa*, ed. José Francisco Ruiz Casanova. Madrid: Cátedra. 1990.
- WIND, Edgar: *Los misterios paganos del Renacimiento*, trad. Javier Sánchez García Gutiérrez. Madrid: Alianza. 1998.
- YNDURÁIN, Domingo: *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid: Cátedra. 1994.

## APÉNDICES

Los cinco primeros textos pertenecen a SEZNEC, Jean: 1966/85. y pueden ser encontrados en las páginas que se indican al principio de cada uno. Son textos seleccionados por su claridad expositiva en tanto que sintetizan las ideas que pretendemos ilustrar.

### 1. P. 40

De este modo, al término de esta evolución, que nos ha llevado hasta el Renacimiento, encontramos el espíritu evemerista tan vivaz como nunca y bajo las dos formas esenciales que distinguíamos en su origen; se trata, bien de un tributo de gratitud y veneración hacia los grandes hombres, bien de un elogio hiperbólico a los poderosos de este mundo, a quienes se eleva al rango de los dioses.

### 2. P. 41

Todo espíritu que percibe, tras el movimiento de las esferas, una inteligencia ordenadora, se siente inclinado a situar la divinidad en el Cielo. De ahí a considerar el Sol, la Luna y las Estrellas como divinos en sí mismos, no hay más que un paso. Una razón capital, entre otras, impulso a los griegos, y más tarde a los romanos, a fraquearlo: la nomenclatura mitológica de los astros. "Nomen, numen": bastaba un nombre para prestar a cada uno de estos cuerpos luminosos y móviles una personalidad divina; pero la confusión se volvía fatal a partir del momento en que el nombre escogido era Hércules, o Marte, es decir, el de un dios cuya apariencia e historia eran conocidas. La imaginación mítica a de los griegos, que había creado a los dioses sobre la tierra, fácilmente volvía a encontrarlos en el cielo.

### 3. P. 58

Aun en pleno vigor en el siglo XVI, la astrología continúa sirviendo de apoyo a la veneración de los dioses que desde el final del mundo antiguo se había refugiado en ella. Por más que se haya intentado cristianizarla o laicizarla, conciliarla con la teología, o reducirla a una teoría racional de las leyes del universo, permanece siempre bajo el signo de los poderes mitológicos cuyos nombres han conservado las estrellas.

### 4. P. 63

A decir verdad, tanto en estos grandes conjuntos como en las miniaturas contemporáneas, los dioses aparecen frecuentemente con un aspecto extraño, tan extraño que a veces se ha dudado al identificarlos: no hay duda sin embargo de que son ellos, bajo los disfraces más inesperados; y ahí les tenemos de nuevo ejerciendo sobre la humanidad su omnipotente patronazgo. Son ellos los que determinan el humor, las aptitudes, la actividad de los hombres nacidos bajo su influencia; y esa idea recibe, también ella, su expresión plástica. Cada divinidad planetaria preside, por así decirlo, una asamblea de personajes dispuestos por debajo de ella, en series o en grupos; estos personajes son sus "hijos", que de ella han recibido vocación.

### 5. P. 106

Es conocido el papel de las cifras en esta reducción a unidad de la diversidad del Universo. Con mucha frecuencia, las relaciones establecidas entre los objetos del saber medieval son puramente numéricas: como los doce profetas y los doce apóstoles, las siete esferas celestes, los siete dones del Espíritu Santo, los cuatro elementos, las cuatro o las siete edades, los nueve paladines, las nueve musas, se prestan a simetrías, a combinaciones que parecen *a posteriori* atestiguar

relaciones profundas y manifestar una secreta armonía entre las verdades de la fe, las de la naturaleza y las de la historia. Esta “matemática sagrada”, renovación de Pitágoras, bastaría para explicar la integración de la mitología en el sistema escolástico del saber.

6. BOCCACCIO, Giovanni: *Genealogia deorum gentilium*, ed. Consuelo Álvarez y Rosa M<sup>a</sup> Iglesias. Madrid: Nacional. 1983. p. 7

Añadías, además, que explicara qué habían ocultado los hombres sabios bajo la ridícula corteza de las fábulas, ¡como si el ilustre rey pensara que es necio creer que hombres eruditos en casi toda doctrina hubiesen perdido el tiempo y derramado sudores simplemente para describir fábulas que no son acordes con ninguna verdad y que no tienen otro significado que el literal! No lo niego, me agradó esta distinción del rey y el argumento más seguro que hizo ver que, como tú decías antes, aquél tiene una inteligencia divina. Y me empujó a su deseo mientras las fuerzas me asistan. En realidad, acerca de explicaciones de este tipo hay mucha más dificultad de la que piensas y es trabajo propio de un teólogo pues, aunque, según la opinión de Varrón donde escribió mucho *Sobre las cosas divinas y humanas*, sea propio de la teología este género que se llama mítico o, según la opinión de otros y quizá mejor, físico, y aunque tenga mucho de falsedad risible, sin embargo requiere mucha arte para eliminar tal falsedad.

7. CONTI, Natale: *Mitología*, ed. Consuelo Álvarez y Rosa M<sup>a</sup> Iglesias. Murcia: Universidad de Murcia. 2006. Al comienzo de cada capítulo de su obra Natale Conti reflexiona sobre el enfoque que la mitología debe tener. El texto no puede ser más revelador: “Por qué es necesario un solo Dios”. pp. 57-58.

Aunque es una cuestión que pertenece más a la verdadera teología que a la explicación de las fábulas preguntar si pueden existir uno o muchos dioses, sin embargo, puesto que la exposición de las fábulas no se aparta por completo de la teología, parece estar de acuerdo con este lugar que se pongan de manifiesto brevemente las cosas que probablemente fueron dichas por los antiguos sabios sobre un solo Dios. Y nunca he pensado que deba ser aprobada especialmente aquella opinión de Platón, quien decía que no es lícito revelarlo al vulgo cuando has encontrado al padre de esta totalidad, como si fuera más útil o más necesario para todos otro tipo de conocimiento que conocer a Dios como autor de todos los bienes, o como si fuera conveniente que se reverenciara una cosa no conocida. A no ser que se diga así que no es conveniente que el vulgo esté atenazado por la religión y respeto de Dios y que rinda culto a un no sé qué y le honre con benevolencia, cuando es preciso amar a Dios sobre todas las cosas. Así pues, son muchas las razones que muestran que hay uno y no muchos dioses; pues si los dioses son muchos es necesario que exista este mismo número de dioses debido a la debilidad de cada uno. Si éstos son débiles, ¿cómo pueden ser llamados dioses? Pues de esta manera serán suplicantes ante el más poderoso y en algún momento morirán; ya que una y otra de estas cosas es digna de lástima, ¿quién podrá adaptarse a la naturaleza de Dios? Si verdaderamente vemos que en todos los seres animados hay una providencia de la naturaleza tal que, cuanto más débiles son cada uno y más rápidamente mueren, en tanta más cantidad nacen de ellos y son más fecundos. Porque si tan grande era el número de dioses como el que tuvieron los antiguos, y entre éstos varones y hembras, en poco tiempo debía ocurrir que para tantos dioses faltaran magistraturas y poderes y, a no ser que prefieran vivir ociosos y desocupados, tendríamos dioses artesanos, agricultores y obreros y ya no quedaría tierra para que la habitaran los hombres en nuestro tiempo. Pero, puesto que es contradictorio que haya dioses y que sean muchos, y que sean varones y hembras, se deja toda la tierra a los hombres. Además, si hay muchos dioses, es necesario que sean de poder igual o desigual, según dice Jenófantes de Colofón. Si algunos son desiguales, que ellos mismos vean de qué modo hay dioses más débiles. Si por el contrario son todos iguales y uno que no quiere le pone impedimentos al que quiere, el asunto ya ni puede ni deja de poder realizarse, cosa que no puede comprenderse sin risa. Así pues entre estos dioses continuamente se interpondrán muchos



odios y pugnas, ya que se interpondrán causas sempiternas que nunca cesarán; y en efecto nunca un igual castigará a un igual, a no ser la fortuna. Por tanto, es necesaria una de estas cosas: o que la fortuna sea también dominada por los dioses o que haya entre los dioses continuas discordias y luchas; ninguna de estas dos cosas puede convenir en modo alguno a Dios. Así pues existe un solo Dios, sempiterno, poderosísimo, óptimo, felicísimo, nada de lo cual puede existir con la perturbación del alma. No existen, pues, los dioses de los antiguos, porque son muchos, porque el cielo está lleno de luchas, porque son mucho más dignos de lástima que los mortales, porque los poetas dijeron que ellos dormían y se complacían con las bebidas y los banquetes y se turban extraordinariamente con los estímulos de Venus. Pues ¿quién desconoce que el sueño y las comidas existen a causa de la debilidad del cuerpo, dado que aquél repara el cuerpo para las fatigas, éstas se buscan para conservar la fuerza de la naturaleza? Por ello ocurrió que Alejandro de Macedonia respondiera a los aduladores que pregonaban que él era un dios que conocía por experiencia cosas muy alejadas de la naturaleza divina, ya que sentía el sueño y los cosquilleos de Venus. Porque si la naturaleza de estos dioses faltara al faltar el alimento y ellos fueran incitados al placer, ¿cómo pueden no ser mortales o cómo puede no dejar de existir la clase de éstos a no ser que se recupere? Por tanto no existen aquellos dioses de los antiguos sino que esas fábulas en parte tienen ocultas las cosas de la naturaleza, en parte forman las costumbres, en parte son vacíos inventos del vulgo, como decíamos.

8. BOCCACCIO, Giovanni: *Genealogia deorum gentilium*, ed. Consuelo Álvarez y Rosa M<sup>a</sup> Iglesias. Madrid: Nacional. 1983. Prólogo pp. LXVIII-LXX

Centrándonos en los grandes manuales, el primero que sigue en el tiempo es el de Lilio Gregorio Giraldi, latinizado Lilius Gregorius Gyraldus, reconocido como el más erudito de los mitógrafos de su tiempo, con un conocimiento mucho más profundo de las obras griegas y de las latinas recuperadas ya en su época. Su *De deis Gentium varia et multiplex historia*, aparecida en Basilea en 1548, está dividida en cinco partes, de las cuales las tres primeras son mitológicas dedicándose la primera a los dioses paganos, la segunda a las Musas y la tercera a la vida de Hércules: en ella utiliza a Boccaccio, pero sobre todo lo refuta y de modo especial en lo referente a Demogorgón al que, al contrario que el Certaldés, no lo considera origen de todos los demás dioses, porque no existe, y, en todo caso, considera que sería una adaptación del demiurgo de Platón. Concede gran importancia a la etimología y a los epítetos de los dioses y, aunque recuerda interpretaciones alegóricas, rechaza la alegoría como el principal camino para examinar los antiguos mitos. Combina erudición y crítica y muestra una gran preocupación por seguir y citar sus fuentes, en lo que es un perfecto seguidor de Boccaccio. [...] La obra que se ha llevado el mayor aplauso es sin duda la *Mythologia* de Natalis Comes (Natale Conti) aparecida en Venecia solo tres años después que la de Giraldo, en 1551, aunque solo alcanzó notoriedad a partir de la edición de 1567. La *Mitología* de Conti está concebida en la misma línea que la de Giraldo, a la que supera, y, en parte, en la misma que la *GDG*. Son muchos los capítulos en que Conti sigue punto por punto la estructura de los capítulos paralelos de la *GDG* y ofrece en el mismo orden las fuentes. No obstante, no hace mención nunca de Boccaccio, como tampoco de Servio, Lactancio Plácido, Fulcencio, los Mitógrafos Vaticanos, justificado tal vez por su intento de alejarse de la concepción medieval de la mitología, pero no puede sustraerse a la influencia de todos ellos, sin duda, a través de Boccaccio, en especial en las descripciones de los dioses como la de Saturno, por poner un ejemplo. Tuvo una enorme fama en su tiempo y una gran influencia, es una obra mucho más rica en datos que la de Boccaccio porque su autor tuvo ya la posibilidad de conocer muchos más textos clásicos, no solo griegos, y de comprender el griego no de una forma tan rudimentaria como la del autor de la *GDG*.

En el panorama español contamos con las *Questiones* de Alonso de Madrigal, el Tostado (1410-1455), son una vulgarización de la *Genealogía Deorum Gentilium*, a la que tan solo cita en dos ocasiones, pese a que de ella extrae todos sus conocimientos del mundo clásico; la obra del

Bachiller y eminente matemático jienense Juan Pérez de Moya (1513-1596), *Philosophia secreta*, editada en Madrid en 1585, es una traducción literal de muchos pasajes de la *Mitología* de Conti, con extractos de la *GDG* de Boccaccio, como hemos demostrado en otro lugar y también corrobora, remitiendo a las notas de nuestras traducciones, el responsable de la cuidadísima y erudita edición moderna C. Clavería, quien señala además que se vale de las *Questiones* del Tostado como intermediario. Ya en el s. XVII fray Baltasar de Vitoria edita su *Teatro de los dioses de la gentilidad* en Salamanca en dos partes, en 1620 y 1623, respectivamente, una obra que más tarde vería la luz, en Valencia en 1688, con otra ampliación de Fray Juan Bautista Aguilar. Obra muy alabada por el propio Lope de Vega, no es sino una compilación basada en los grandes manuales italianos y en especial en la *GDG* de Boccaccio, a la que sigue de cerca, pese a que se ha defendido que es el Tostado el que le sirve de fuente directa. Baltasar de Vitoria concibe el *Teatro* como una práctica enciclopedia mitográfica para uso de poetas, predicadores y escritores en general, siguiendo el mismo esquema que la *GDG*, pues lo distribuye en trece libros, con sus correspondientes capítulos, en lo que coincide con las trece *Questiones* de Alonso de Madrigal, pero también con los trece libros de la traducción española, que sin duda era su fuente directa.

Pese a que las versiones en las lenguas vernáculas contribuyeron a su influjo y difusión, la *GDG* no precisó de traducción inmediata, salvo a título privado. Probablemente la primera traducción de la *GDG* a una lengua moderna fuera la versión castellana, del s. XV, realizada entre 1432 y 1445 por encargo del Marqués de Santillana que se encontraba inédita en la Biblioteca del Cabildo de la Catedral de Toledo.

9. GRIMAL, Pierre: trad. Francisco Payarols. Barcelona: Paidós. 2015. “Flora” pp. 204-205.

Flora es la potencia vegetativa que hace florecer los árboles; preside “todo lo que florece”. La leyenda pretende que ha sido introducida en Roma (como ocurre con *Fides*) por Tito Tacio, con otras divinidades sabinas. La honraban las poblaciones itálicas, tanto las no latinas como las latinas. Algunas poblaciones sabinas le habían consagrado un mes, el correspondiente al abril del calendario romano.

Con el nombre de Flora Ovidio ha relacionado un mito helénico, suponiendo que Flora, en realidad, era una ninfa griega llamada Cloris. Vagando por los campos, un día de primavera la vio Céfito, el dios del viento, se enamoró de ella y la raptó, aunque después celebró convenientemente el matrimonio. En recompensa, y por el amor que le inspiraba, concedióle el don de reinar sobre las flores, no sólo las de los jardines, sino también las de los campos de cultivo. La miel es considerada como uno de los regalos de que hizo objeto a los hombres, así como las semillas de las innumerables variedades de flores. Al contar esta leyenda, que tal vez sea invención suya, Ovidio se refiere explícitamente al rapto de Oritia por Bóreas. Sin duda éste es el modelo, al que añade un episodio singular: Flora se hallaría en el origen del nacimiento de Marte. Juno, enojada por la forma cómo nació Minerva, salida espontáneamente de la cabeza de Júpiter, quiso concebir un hijo sin el concurso de elemento masculino y se dirigió a Flora, la cual le entregó una flor cuyo simple contacto bastaba para fecundar a una mujer. De este modo Juno, sin comercio con Júpiter, dio a luz al dios cuyo nombre es el primer mes de primavera.

10. El siguiente texto pertenece a la *Fábula de Faetón* (Octavas, LXX-LXXVI) de Villamediana y ha sido incluido para trabajar sobre la representación de la Fortuna en comparación con el *Emblematum libellus* de Alciato, del que también hemos antologado unos textos. La edición es la de Gutiérrez Arranz y la seleccionamos por mero criterio de actualización. pp. 226-227.

Bella, aunque varia, está la varia diosa  
Que con mano incapaz su rueda rige,

Nunca neutral y siempre peligrosa,  
A veces condenando lo que elige;  
Sublima derribados, poderosa,  
Estatuas postra que ella misma erige,  
Muda con los efectos el semblante  
Y solo en sus mudanzas es constante.

Al que menos merece más estima  
Y desestima más al que merece,  
Indignos pechos su constancia anima,  
Culpas aplaude, aplausos desvanece,  
Ingrata ofende, desigual lastima,  
Cumple sin prometer, falta si ofrece,  
Licenciosa pasión, cuya porfía  
Aborta monstruos y prodigios cría.

Razón y voluntad fuerzan su intento,  
Los preceptos observa que no arguye,  
Hurta al valor el premio y al talento,  
Y lo que no fue deuda restituye,  
Sabe huir del que la sigue atento  
Y, siguiendo, alcanzar al que la huye;  
Solo cierta en su misma incertidumbre  
Hace naturaleza esta costumbre.

Del error juvenil parcial amiga  
Desprecia la deidad del tiempo cano  
Y la rueda fatal con que castiga  
Asida tiene a la derecha mano;  
Del mérito ejemplar se desobliga,  
Con ella la razón se alega en vano,  
La ley impugna, la verdad desmiente,  
Y sabe no aprobar lo que consiente.

Reina de casos, diosa de accidentes,  
Tabla del tiempo en que su agravio escribe,  
Que en hacer de culpados inocentes  
Aplausos halla y vanidad concibe.  
Juzga como pasados los presentes  
Y al tribunal de la razón inhibe,  
Que en la libre región de su albedrío  
La razón obedece al desvarío.

Culpa y disculpa en la mayor porfía  
Voluntarioso error, pasión exenta,  
En cuya injusta afrenta y demasía  
Solo es satisfacción la misma afrenta;  
Enigma de ambición y tiranía,  
Cuenta varia sin orden, cuya cuenta,  
Los méritos premiando con enojos,  
Absuelva culpas y disculpa antojos.

Entre los cuatro vientos la formaron  
Sobre el vagante reino de Neptuno,  
Y con tal inconstancia la animaron

Que la mueve y la altera cada uno,  
De virtud atributos dibujaron  
Postrados a sus pies; no hay ninguno  
Que, ofendido, no llore el escarmiento  
Del tribunal de aquesta diosa exento.

11. Ambos textos son las traducciones de Alciato que encontramos en ALCIATO, Andrea:  
ed. Santiago Sebastián; prol. Aurora Egido. Madrid: Akal. 1985.

EMBLEMA CXIX: LA FORTUNA QUE VENCE A LA VIRTUD. P. 158

Después que, vencido por los soldados de  
César, vio a Farsalia sumergida en sangre de  
los ciudadanos, ya acercándose al pecho que  
había de morir el hierro, pronunció Bruto  
estas palabras con boca atrevida:  
–Valor desdichado, previsor sólo en las  
palabras, ¿por qué sigues en los hechos  
a la Fortuna como a tu señora?

EMBLEMA CXXX: QUE LOS MALES LLEGAN FÁCILMENTE Y LOS REMEDIOS CON  
DIFICULTAD. p. 170.

¡Desde que Júpiter echó de la sede celesta a  
Ate, ay, cuantos prejuicios acarrea a los  
hombres! Vuela ésta con rápido pie y alas  
infatigables, y no deja títere con cabeza a su  
paso. Las Lites, hijas de Jove, la siguen por  
doquier para remediar los desastres que  
provoca. Pero como son tardas, tuertas y  
fatigadas por la edad, no reparan las cosas  
sino tras largo tiempo.

12. ALCIATO, Andrea: ed. Santiago Sebastián; prol. Aurora Egido. Madrid: Akal. 1985.  
p. 73.

EMBLEMA XXXVIII: EL SÍMBOLO DE LA CONCORDIA

Admirable es la concordia de las cornejas  
entre sí durante su vida, y hay en ellas una  
fidelidad mutua e inmaculada. De ahí que  
tales aves lleven estos cetros, lo cual quiere  
decir que todos los jefes se levantan y caen

por acuerdo del pueblo, y que si lo quitas de  
en medio acude volando la discordia  
rápidamente y se lleva consigo los hados regios.

13. ALCIATO, Andrea: *Emblemas*, ed. Santiago Sebastián; prol. Aurora Egido. Madrid: Akal. 1985. p. 123.

EMBLEMA LXXXVII: SOBRE LOS SUCIOS

El ibis, conocido en las orillas del Nilo,  
que se limpia el vientre con el pico, es  
utilizado como símbolo para denotar el  
oprobio: Publio Nasón lo emplea para  
nombrar a un enemigo suyo, y Batíades  
para otro.

14. ALCIATO, Andrea: *Emblemas*, ed. Santiago Sebastián; prol. Aurora Egido. Madrid: Akal. 1985. pp. 67 y 136

EMBLEMA XXXIII: LAS DIVISAS DE LOS FUERTES

–¿Qué elevada causa te eleva, ave de Saturno,  
a posarte en el túmulo del gran Aristómenes?  
–La siguiente: lo que yo represento entre las  
aves, lo es Aristómenes entre los héroes.  
Reposen las tímidas palomas en las tumbas  
de los tímidos, que nosotras las águilas damos  
liberal signo a los intrépidos.

EMBLEMA CII: LAS COSAS QUE NOS SUPERAN NO SON PARA NOSOTROS

Prometeo, colgado eternamente en la roca del  
Cáucaso, ve su hígado desgarrado por las  
uñas del ave sagrada. Y preferiría no haber  
hecho al hombre y, abominado de haberlo  
modelado, se apena de haber encendido la  
antorcha con el fuego robado. Son roídos por  
diversas preocupaciones los pechos de los  
sabios que quieren saber los designios del  
cielo y de los dioses.

15. OVIDIO: *Metamorfosis*, trad. Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín. Madrid: Alianza. 2015. vv. 392-407

Hay un ave que se renueva y reengendra a sí misma;  
Fénix la llaman los asirios; no vive de granos ni de yerbas,  
Sino de las lágrimas del incienso y del jugo del amomo.  
Cuando esta ave ha cumplido cinco siglos de vida, en las ramas  
De una encina o en la copa de una palmera temblorosa  
Con sus garras y su pico immaculado se construye un nido,  
Y nada más cubrirlo con casias y con espigas de suave nardo,  
Y con trozos de cinamomo y con amarilla mirra,  
Se acuesta encima y acaba su vida entre perfumes.  
Luego, dicen, del cuerpo del padre renace un pequeño fénix,  
Destinado a vivir otros tantos años; cuando la edad  
Le ha dado fuerzas y es capaz de llevar una carga,  
Libera del peso del nido las ramas del elevado árbol  
Y acarrea piadoso su cuna y sepulcro de su padre, y surcando  
Las auras ligeras alcanza la ciudad de Hiperión y lo deposita  
Delante de las sagradas puertas del templo de Hiperión.

16. MONTERO, Juan; RUIZ, Pedro: “La silva entre el metro y el género” en LÓPEZ BUENO, Begoña: 1991. pp. 49-51.

Dejando al margen las diferencias entre lírica y épica, podemos concluir que la silva representa a partir de 1613 un cauce de privilegio para dos modalidades poéticas: la de carácter epigramático o panegírico, con demasiadas diferencias como para articular un género poético; y la de carácter descriptivo, mucho más cohesionada y uniforme y estrechamente vinculada a la silva, sobre todo, en la poesía de la soledad. En el primer caso debemos hablar directamente de “silva métrica”, en tanto que en el segundo cabría apuntar la configuración de una “silva género”, acomodada a la manera gongorina y definida como una “silva-soledad”

En este campo de indefinición métrica, de persistente polimetría, es donde mejor se desarrolla la silva como ámbito estrófico de libertad creativa y donde adquiere sus mayores variantes: en temas, en extensión, en diseño retórico y en marco enunciativo. Por tanto, es también donde más se aparta de un modelo genérico que no sea la silva estaciana, en la que no hay vinculación necesaria con un molde estrófico definido. Éste es el espacio del triunfo de la silva métrica.

Aunque pudiera parecer paradójico, la silva ofrece un cauce de regularidad, una regularidad flexible entre la dispersión de la polimetría y los ensayos de formas totalmente amétricas.

Así pues, en su desarrollo el metro se nos muestra en dos vertientes en relación a los géneros poéticos vigentes: tratando de ocupar espacios en una diversidad de ellos o integrando a varios de estos géneros en su espacio poético, como ocurre en las Soledades. Así, la silva métrica se convierte en vehículo de los más variados géneros, actuando casi como un metro comodín, aunque sin constituir, salvo en el caso de Quevedo, un “libro de silvas”. La “silva libro”, en cambio, representa una propuesta más articulada, tanto en su configuración interna como en la relación entre metro y género, culminando en la poesía de la soledad.

A la vista de este desarrollo y distribución de la silva en los modelos genéricos, podemos sintetizar los siguientes paradigmas de las dos variantes percibidas. En primer lugar, la silva-soledad a la manera gongorina se caracteriza por:

- Ser un poema extenso, a veces articulado en diferentes partes, generalmente planteado como un libro o poema exento.
- Su temática suele ser de carácter descriptivo, de la naturaleza o del arte.
- No posee un valor pragmático expreso, lo que se suele traducir en la ausencia de un narratario expreso.
- Suele estar marcada por la retórica y el estilo culteranos.

En cuanto a su desarrollo, presenta los siguientes rasgos:

- Se inicia con las Soledades.
- Muestra un desarrollo muy pequeño, en el que prácticamente sólo cabe destacar el *Paraíso cerrado* de Soto de Rojas y el *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz, aunque se pueden reseñar otros poemas de carácter más o menos epigonal: los *Ocios de la soledad* de Polo de Medina, las *Silvas de todo el año* de Ginovés o *Las cuatro estaciones del día* de Agustín de Salazar y Torres.
- Presenta una recepción muy desvirtuada, con un escaso nivel de entendimiento de la inicial propuesta gongorina, con muchos malos intérpretes y con algunos imitadores.

La ausencia de valor pragmático expreso se presenta como el principio rector del género, lo que lo entronca con la edad barroca, al tiempo que le da un tono de modernidad y autonomía poética. Por esta ausencia se opone a los géneros neoclásicos (odas, elegías, sátiras y epístolas), al petrarquismo y a la égloga renacentista, de la que supone una suerte de contragénero. Con ellos entra en conflicto en su definición axiológica y su ubicación en el sistema genérico vigente.

17. OSUNA, Inmaculada: Poesía y academia en Granada en torno a 1600: La poética silva, Sevilla: Universidad de Sevilla. 2003. pp. 105-106.

Escribió Estacio, demás de esto, cinco libros de Silvas alabadas de muchos y no poco de Augusto Poliziano, poesía a quien conviene ese nombre, según Escalígero, porque en Griego Silva significa materia, por la mucha que ofrece esta compostura con su variedad para diversas cosas;

y así comprende los Epitalamios, Geniales, Himnos, Peamnes, Panegíricos y otros géneros de versos laudatorios y pastorales, por cuya razón también se llaman silvas los bosques, porque con abundancia producen tanta diferencia de árboles que son materia útil para muchas cosas, y así el ingenio del poeta naturalmente fértil, incitado de un calor repentino, nunca se halla falto de materia para celebrar las ocasiones que se le ofrecen, por varias y desiguales que sean, mostrándose a veces tan florido en escribir ramadas de pastores que las hace dignas de alcázares de cónsules, como lo prometió y lo supo hacer Virgilio, pues vemos que en los bosques no es menos útil y agradable materia la hierba que sólo cubre la tierra, que los árboles grandes y desiguales que la hermean con amenidad, y así justamente a la abundante estilo de esta compostura llamaron Silvas. Las que compuso Estacio fueron todas treinta y dos, y si bien él confiesa en la del baño de Hutrusco las hacía por recreación y entretenimiento del trabajo que tenía en la Tebaida, haciéndolas inferiores a ella, es empero poesía grande, heroica, varia en materia, y en que ninguno le igualó ni pudo tener competidor, y él sólo se excedió a sí mismo, como dijo Poliziano, y Apolinar, que en la más breve compostura de sus versos pintó los preciosos y floridos prados de sus Silvas.

18. “Al licenciado Cristóbal de Heredia” en GÓNGORA, Luis de: ed. Antonio Lara. Lausana: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos. 1999. pp. 170-171.

Mi desgracia ha llegado a lo sumo con la desdichada muerte de nuestro conde de Villamediana, de que doy a vuesa merced el pésame por lo amigo que era de vuesa merced y las veces que me preguntaba por el caballo del palio. Sucedió el domingo pasado a prima noche, 21 deste, viniendo de palacio en su coche con el señor don Luis de Haro, hijo mayor del marqués del Carpio, y en la calle Mayor salió de los portales que están a la acera de San Ginés un hombre que se arrimó al lado izquierdo que llevaba el conde, y con arma terrible de cuchilla, según la herida, le pasó del costado izquierdo al molledo del brazo derecho, dejando tal la batería que aun en un toro diera horror. El conde al punto, sin abrir el estribo, se echó por cima dél, y puso mano a la espada, mas viendo que no podía gobernarla dijo: “Esto es hecho; confesión, señores”, y cayó. Llego a ese punto un clérigo que lo absolvió, porque dio señas dos o tres veces de contrición apretando la mano al clérigo que le pedía estas señas, y llevándolo a su casa, antes que expiara hubo lugar de dalle la unción y absolverlo otra vez por las señas que dio de abajar la cabeza dos veces. [...]

19. ANGLADA ANFRUNS, Ángel: 1984. p. 151.

CARTA PRIMERA DE SAN CLEMENTE A LOS CORINTIOS, caps. XXV-XXVI

Consideremos el maravilloso signo que se da en las tierras de Oriente, es decir, en Arabia. Es el caso que existe un ave que tiene por nombre fénix; ésta, que es única en su especie, vive quinientos años y, llegada al punto de su muerte, fabricase a sí misma un ataúd de incienso, mirra y otras



especies aromáticas, en el que se mete al cumplírsele el tiempo y allí muere. Según va pudriéndose su carne, nace un gusano, el cual, alimentado de la materia en putrefacción del animal muerte, viene a echar alas. Luego, hecho ya fuerte, levanta el ataúd donde están los huesos de su antecesor y, cargado con todo ello, realiza el viaje de Arabia a Egipto, a la ciudad llamada Heliópolis. Y en pleno día, a la vista de todo el mundo, vuela sobre el altar del Sol y allí deposita los huesos. Hecho esto, emprende el viaje de vuelta. Ahora bien, los sacerdotes examinan las tablas de los tiempos y comprueban que el ave volvió cumplidos los quinientos años.

Luego, ¿vamos a tener por cosa grande y de maravillar que el Artífice del universo haya de resucitar a cuantos le sirvieron santamente en confianza de fe buena, cuando hasta por medio de un ave nos manifiesta lo magnífico de su promesa? Dice, efectivamente, en alguna parte: “Tú me resucitarás y yo te confesaré”. Y “Me dormí y me tomó el sueño; pero me levanté, porque tú estás conmigo.” Y Job igualmente dice: “Y resucitarás esta carne mía que ha sufrido todas estas cosas.”

## 20. ANGLADA ANFRUNS, Ángel: 1984.

SAN AMBROSIO, MUERTE DE SU HERMANO SÁTIRO. p. 153.

Hay en el país de Arabia un ave llamada fénix, capaz de renovarse con los humores regeneradores de su carne, renaciendo una vez muerta. ¿Sólo los hombres no creemos en la resurrección? Pues bien, por referencias frecuentes y por la autoridad de las Sagradas Escrituras conocemos un ave que tiene fijado el tiempo de quinientos años de vida, y cuando entiende que está cerca su fin, lo que prevé gracias a un cierto presentimiento y apreciación naturales, se construye una caja de incienso, mirra y demás plantas aromáticas y una vez terminada su obra en seguida y en el momento oportuno entra en ella y muere. De los humores putrefactos nace un gusano que va creciendo poco a poco hasta tomar la figura y costumbres de la misma ave anterior. Cuando puede confiar ya en la fuerza de sus alas, se dispone a cumplir las obligaciones de su vida renovada con amor filial. Así lleva desde Etiopía a Licaonia aquella caja o tumba del cuerpo o también cuna de la que renace, en la que murió de vieja y resucitó en virtud de la muerte. Por la resurrección de esta ave los indígenas saben que ha transcurrido un período de quinientos años. Esta ave resucita al cabo de quinientos años, nosotros al cabo de mil. Ella en este mundo, nosotros en la consumación de los siglos. También muchos opinan de esta ave que ella misma se enciende la pira y renace de su rescoldo y de sus cenizas.

SAN GREGORIO DE TOURS, *EL CURSO DE LAS ESTRELLAS*, p. 155.

La tercera maravilla es la que refiere Lactancio acerca del fénix. Dice: “De cuerpo es grande. Sus plumas, uñas y ojos son hermosos. No se asocia ni se ayunta con otra ave, pues es evidente que los hombres ignoran de qué género es, macho o hembra, o no ni lo uno ni lo otro. Cuando ha vivido mil años, se dirige a un lugar más alto que los terrestres, donde se halla un sitio que

conserva la frondosidad con todo su verdor en verano y en invierno. En medio hay una gran fuente de la que mana muy abundante el agua más suave y cristalina. Junto a ella un árbol de noble estirpe se yergue esbelto por encima de los demás árboles del bosque. En la copa de este árbol esta ave se construye un nido o sepulcro con diversas especies de plantas aromáticas; se posa en medio y con el pico va acercándoselas y cubriéndose con ellas. Entonces empieza a emitir unos cantos suaves de diversas melodías, sale del nido y se sumerge en las aguas. Después de repetir esta inmersión tres o cuatro veces vuelve a subir para colocarse en el nido y a traer de nuevo sobre sí las hierbas aromáticas que tenía recogidas. Apenas brilla el sol, el primer destello le envía un rayo que prende fuego en el nido y el ave se quema toda entera. Entonces la ceniza se aúna formando una masa y un conglomerado como una especie de huevo. Después, vuelve a nacer de esta masa tomando otra vez la vida. Mientras es implume se nutre sin que hombre alguno cuide de darle de comer. Se alimenta sólo del rocío del cielo. Recobra la forma primitiva con idéntica figura, con las mismas plumas, revive con el mismo color y va creciendo hasta ser como había sido antes de la muerte. Esta maravilla representa y anuncia claramente la resurrección del hombre: como el hombre hecho de barro y reducido a polvo resucitará de nuevo de sus cenizas al son de las trompetas.”

SAN VALERIO, *LA REVELACIÓN DEL CIELO*, P. 161.

“Volvedle a su cuerpo” (son las palabras de Jesucristo a las palomas que habían llevado ante su presencia el alma de Baldario) “porque no se ha cumplido aún su tiempo. Pero, cuando se disponían a volverme les dijo el Señor: Paraos un momento, que el sol está subiendo. Aguardad a que pase del todo, no sea que los rayos del sol la quemen. Mientras estábamos esperando, he aquí que el sol iba subiendo desde Oriente debajo de nosotros y seguía su curso a una velocidad grandísima. Sus rayos brillaban con ígneo fulgor y centelleaban con un resplandor inmenso. La compacta redondez de su grandioso círculo era incomparable. Le precedía una ave rojiza de gigantescas proporciones, que por encima en la parte posterior tenía un color oscuro negruzco. Templaba el calor agobiante del sol moviendo repetidas veces el aire con el giratorio remar de sus alas, que producía un ruido estridente. Esta cruzó por delante de nosotros sin detenerse, rauda y briosa. Cuando hubo pasado esta imagen terrible, iniciamos nuestro regreso hacia abajo. Con la sola mirada del alma contemplábamos el mundo entero, el mar, la variedad de los ríos, las murallas de las ciudades, iglesias, rocas de las montañas, el adorno de los diversos edificios con su gran belleza y los hombres que con sus distintas razas pueblan la tierra. Llevaba yo largo tiempo absorto en esta contemplación mientras iba descendiendo, cuando de repente volví en sí y abrí los ojos, cosa que alivió la pena a los presentes, que tuvieron el gozo del consuelo.”

RABANO MAURO, *EL UNIVERSO*, VIII. p. 163.

Fénix es un ave de Arabia, llamada así porque tiene el color de Fenicia o porque es sola y única en todo el mundo, pues los árabes llaman fénix al que es único. Esta vive más de quinientos años y cuando ve que es vieja recoge ramas de plantas aromáticas y se construye con ellas una pira. Se vuelve de cara al rayo del sol y con el aleteo hace que prenda el fuego deseado. Resurge de sus cenizas una vez más. Esta ave puede ser también un símbolo de la resurrección de los justos, quienes se preparan con los perfumes de las virtudes cosechados para volver a tener después de la muerte aquella lozanía primera.

HORAPOLO DEL NILO, *JEROGLÍFICOS*, I, 34. p. 181.

Los egipcios pintan el ave fénix para representar la inundación o el alma que permanece mucho tiempo en esta vida. Respecto del alma, la razón estriba en que de todos los seres vivientes que hay en el orbe entero es el que tiene la vida más larga. En cuanto a la inundación, el motivo está en que el fénix es símbolo del sol, que es lo más grande del mundo, pues el sol pasa por encima de todo, escudriña a todos y lo sabe todo. Por esto se ha llamado “mucho”.